武满彻和声技法研究

A STUDY OF TAKEMITSU'S HARMONIC TECHNIQUES

王萃 著

『中央音乐学院科研资助计划』出版资助

中央音乐学院出版社

武满彻和声技法研究

A STUDY OF TAKEMITSU HARMONIC TECHNIQUES

王萃 著

中央音乐学院出版社

中央音乐学院科研资助计划 出版资助

图书在版编目(CIP)数据

武满彻和声技法研究/王萃著. —北京：中央音乐学院出版社，2011.12

ISBN 978-7-81096-412-8

Ⅰ.①武… Ⅱ.①王… Ⅲ.①武满彻—和声技法—研究 Ⅳ.①J614.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2011）第 117887 号

武满彻和声技法研究 王 萃著

出版发行：中央音乐学院出版社

经　　销：新华书店

开　　本：A5　　印张：8.5

印　　刷：北京宏伟双华印刷有限公司

版　　次：2011 年 12 月第 1 版　　2011 年 12 月第 1 次印刷

印　　数：1—2,000 册

书　　号：ISBN 978-7-81096-412-8

定　　价：29.00 元

中央音乐学院出版社　北京市西城区鲍家街 43 号　邮编：100031

发行部：(010) 66418248　　66415711（传真）

序

樊祖荫

王萃的博士学位论文《武满彻和声技法研究》，即将由中央音乐学院出版社出版，作为导师，我感到十分欣慰，并向作者表示热烈的祝贺！

博士学位论文的写作不同于一般的论文，要求在学术上具有前沿性和创新性。为此，作者应从选题、材料、理论和方法等方面进行充分考虑和认真准备。

选择恰当的课题，是完成博士论文的关键环节。选题应从客观需要和主观条件两个方面进行深入的思考。从客观方面来说，所选之课题应根据学科发展的需要，即要考虑是否在学术上具有前沿性和创新性；论文完成之后，能否对学科理论与实践起到“添砖加瓦”的作用。“创新”，既可以是原生性的，也可以是继承性的。选择前人没有做过或做得很少的课题，可以起到填补空白的作用，但是否具有创新性，依然要看论文能否提出新的思想和观点、新的理论和方法，其立论能否得到专家学者的赞同，并最终对学科的理论与实践起到有益的作用。从主观方面来说，要对所选课题熟悉、有兴趣，对课题有关的学术动向有较充分的了解，研究的难度既富挑战性，又有经过刻苦努力之后可以完成的基本把握；材料上（包括既有成果与研究所需之材料）有准备、有积累，进一步的收集也较为方便等。

王萃在本科阶段就读于沈阳音乐学院作曲专业，在作曲与作曲技术理论上打下了扎实的基础；留校任教几年之后东渡日本研

读硕士学位，在日本的七年间，既进一步学习了各种作曲技法、获得了学位，又创作了许多现代作品，并对日本的作曲家及其作品、对日本的社会与文化有了较多的接触和了解；考取上海音乐学院与中国音乐学院联合培养的博士研究生之后，又学习了以学位课程为主的各门课程和新的知识，接受了严格而系统的学术训练。因此，当她提出要以日本有代表性的作曲家为对象，研究其和声技法作为博士学位论文的课题设想时，我认为她具有做这个课题的基本条件而予以支持。经再三推敲与比对，最后确定以武满彻的作品为研究对象，并选定了几位同时代的作曲家为参照。选择这个课题，是基于以下三方面的考虑：其一，武满彻是20世纪日本最具世界影响力的现代作曲家，他的音乐创作继承了19世纪末以来法国音乐的艺术风格，在20世纪诸多新观念和新技法的影响下，结合东方民族的审美意识，开创了具有鲜明个性色彩的音乐风格，形成了独特的“武满彻音调”、“武满彻音响”与“武满彻速度”，从观念到技法，课题本身所含有的研究内容丰富而多样；而对武满彻及其相关作曲家的和声研究，不仅可以深入地搞懂、认知武满彻的和声技法，而且还有助于较全面地了解日本现代音乐创作的状况，这对中国现代音乐的创作与研究无疑是具有借鉴和启示意义的。其二，武满彻的音乐作品自20世纪60年代末开始受到世界音乐界的重视，并从90年代以来，逐渐形成了对武满彻研究的热潮，中国音乐界近年来也陆续有研究著述问世。但从研究的整体状况来看，主要是集中在哲学、观念与创作技法的综合分析，而对其和声技法的研究较少，更未见整体性的研究成果出版。因此，选择这个课题既有很大的难度，具有相当的挑战性，但也有着创新的空间。做好这个课题，无论是对这位音乐家作品的了解与把握，还是拓宽和声理论的研究视野，对20世纪和声技法总结出新的和声语汇，都会做出有益的贡献，从而使论文具有较高的学术价值。其三，能利用和发挥研究者对日

本的社会、文化、音乐和音乐家有较多的了解以及熟练地掌握日语等自身优势，方便于搜集材料、阅读文献和对音乐与社会文化关系的研究。

王萃做这篇论文很是努力，无论是收集材料、研读文献，还是分析作品、进行比较和综合，直至提炼观点，总结规律，最后形成结论，都下了很多的功夫。单从收集材料来说，光是去日本就有三次之多，所得材料之丰，很令人称羡，这只要翻看一下本书所附的参考书目即可窥见，占有充分的资料，是写作论文的前提。分析作品更是细致，对作曲技术理论的研究，最基本的功夫就是分析，而且首先要做好细节的分析，只有把各个细节分析清楚了，才能从个别到一般，总结其个性化的特有规律。为了全面地把握作品的技术构成特点，作者同时运用了对现代作品不同的分析理论，如序列分析法、音级集合理论、有限移位调式体系、申克分析体系等，并予以相互对照与验证；现代音乐作品中的和声技法，都是与各个音乐要素，如音组织、织体、节奏、音色、结构等紧密联系在一起的，因此，这里所说的“细节”，也就包含了上述各种要素之间的相互关系。

功夫不负有心人。王萃的研究成果不仅得到了答辩委员会教授们的肯定和较高的评价，而且业已开始产生社会影响，据我所见，已有不只一篇的作曲技术理论的研究文章予以引用。论文的出版，将有助于进一步的传播，供同道者交流，并以此希望得到专家和读者的批评指正，俾能不断修改完善。

是为序。

2011 年 6 月 18 日于

北京丝竹园

目　　录

绪　论 …… (1)
第一节　研究现状 …… (3)
第二节　研究目的和意义 …… (6)
第三节　研究方法 …… (7)
第四节　生平简介与创作分期 …… (10)
第五节　武满彻音乐风格简述 …… (16)

上篇　武满彻的和声技法

第一章　武满彻作品中的音组织结构 …… (29)
第一节　音　列 …… (29)
一、三音列——动机式音列 …… (29)
二、四音列 …… (37)
三、五音列 …… (37)
四、六音列——全音音阶 …… (40)
五、七音列 …… (41)
六、八音列——梅西安有限移位调式 …… (44)
七、十二音音列 …… (47)
第二节　音列的多重复合 …… (49)
小　结 …… (55)
第二章　和弦结构 …… (57)
第一节　带分裂和弦音的三度叠置 …… (57)
第二节　以四度为基础的叠置和弦 …… (62)

第三节　音列纵和性和弦 …… (65)
第四节　分层和弦 …… (72)
第五节　附加音和弦 …… (74)
小　结 …… (76)
第三章　和声序进 …… (79)
第一节　和声的动机与主题 …… (79)
第二节　影响和声进行的几个因素 …… (80)
一、重复状态中的和声变异 …… (80)
二、低音进行 …… (83)
三、中心和弦 …… (84)
第三节　和弦之间声部进行的特点 …… (89)
一、平行式 …… (89)
二、平滑式半音推移 …… (91)
三、模进式进行 …… (92)
第四节　段落间的和声布局 …… (96)
一、终止和弦的习惯用法 …… (96)
二、远距离功能性呼应 …… (104)
小　结 …… (105)
第四章　织体构成 …… (109)
第一节　主要织体形式 …… (109)
第二节　低音声部 …… (117)
一、游移和分离 …… (117)
二、持续低音（中心音） …… (119)
第三节　织体层化 …… (120)
一、自律性部分移位 …… (120)
二、限定音高的场 …… (122)
第四节　协和三和弦的隐蔽用法 …… (125)
小　结 …… (126)

第五章　音响的色彩与张力 …… (127)
第一节　音程数量与和声浓度 …… (127)
第二节　透明和声音响的处理法 …… (128)
一、密集音响的缩略和精简 …… (128)
二、八度或同度音的插入 …… (129)
三、不协和音程的宽排列范式 …… (131)
第三节　声部排列与音域调配 …… (132)
一、声部的数量总体上渐次递减和递增 …… (132)
二、单一声部以音程为单位渐次宽展和紧缩 …… (134)
小　结 …… (137)

中篇　三首作品的综合分析

第六章　《妖精的距离》 …… (139)
第七章　《鸟儿降落在星形庭院》 …… (146)
第八章　《祈祷》 …… (154)
小　结 …… (165)

下篇　纵横向的影响与比较

第九章　20 世纪和声技法概述 …… (174)
第一节　广义的调性原则与纵向和弦结构的高度自由化 …… (177)
第二节　对协和与不协和概念的认知 …… (181)
第三节　音响关系的逻辑性统一 …… (184)
第四节　和声色彩的本质及表现 …… (187)
第五节　通往 20 世纪后三分之一时期的和声技法的新道路 …… (189)
第十章　德彪西、梅西安的和声思维对武满彻的影响 …… (193)
第一节　武满彻与德彪西 …… (193)

第二节　武满彻与梅西安 …… (204)
第十一章　武满彻与同时代日本作曲家及传统音乐的联系 …… (211)
第一节　武满彻与同时代日本作曲家 …… (211)
一、武满彻与三善晃 …… (212)
二、武满彻与黛敏郎 …… (217)
第二节　武满彻与日本传统音乐 …… (223)
小　结 …… (232)

结　论 …… (234)

参考文献 …… (236)

附录一：武满彻音乐作品目录 …… (241)

附录二：音阶一览表 …… (254)

附录三：20 世纪日中部分作曲家 …… (257)

后　记 …… (261)

绪　　论

武满彻（Toru Takemitsu，1930～1996），20世纪日本现代作曲家。武满彻继承19世纪末以来法国音乐的艺术风格，在20世纪诸多创新技法，特别是在德彪西、梅西安、约翰·凯奇等作曲家的音乐观念与技法的影响下，结合东方民族的审美意识，加以融会贯通，开创了具有鲜明个性色彩的音乐世界。作为20世纪具有世界影响的东方作曲家，他具备与生俱来的超群感知力、不拘一格的叛逆性格、独立而成熟的文化观念、敏锐的社会洞察力、与众不同的声音理念及贯穿始终的音响逻辑，以非凡的天才引领日本音乐成功地走向世界。

武满彻自认为是在传统与现代、东洋与西洋的矛盾中实践自身存在[①]的作曲家。透过他的作品不难发现其创作技法是西方的，而音乐内在的思维逻辑却是东方的，形成了独特的“武满彻音响”、“武满彻音调”[②]、“武满彻速度”。然而试图用理性的体系、理论来说明这些却异常的困难，因为武满彻没有像梅西安、勋伯格等作曲家那样创立过某些技法体系，也从来没有从头至尾按一种体系技法创作过一首完整的作品，因此，他的个人风格很难用某一种风格流派来定位。他情感丰富，旋律具有鲜明的歌唱性，正如他自己所说：“音乐是歌，而歌就是爱。”“我的作品是非常浪漫的。”毋庸置疑，他的音乐具有民族性，但不是

---

① 船山隆著《武满彻——向着音响的海》P.118.

② 同上，P.12.

日本传统音乐形态的直接引用，而是体现在更深层次的、多元的文化元素的抽象表达。譬如，他对速度的感觉是东方式的，表现为舒缓、自由的，多层空间的样式；他的节奏观念深受日本传统音乐美学的影响："触"（サワリ）的表现；结合凯奇的、东方式的音乐概念挖掘日本民族音乐传统中的特质，如"音之河"① 的音乐观念、日本能乐的"間"（MA，日语称谓，意为似连非连、似断非断的一种时空概念，有间隔、空间的意思。武满彻的解释是："不仅是时间的观念，而是形而上的、空间性的东西，应该是非常具有哲学意味的词"）②，具有区别于西方音乐美学概念的东方要素。他的结构形式不拘泥于西方的逻辑概念，以致于一些循规蹈矩的理论家们面对他的作品文本无所适从，而他的理论是："我的音乐形式是音自身所要求的自然形式。"他崇尚自然、树木、河流、大海、庭园，这些来自自然元素和冥想是他创作灵感的源泉；他是神秘主义者，对梦境、星座、数字、禅道、宇宙充满好奇，一贯地孜孜探寻未知的神秘世界；他睿智，能够在多维度的文化时空任意驰骋，构筑独自的声音宇宙。武满彻生活的时代正处于20世纪日本战后经济腾飞、文化艺术迅速发展的历史变革时期，新思想、新观念纷至沓来，民族主义、印象主义、表现主义、现代主义、后现代主义、新浪漫主义、新印象主义等诸多艺术观念，在武满彻的创作中均有体现。大浪淘沙，经过历史洪流的冲刷，他独特的音乐创作观念、具有风格意义的技法特征，以及丰富美妙的音

---

① 武满彻在书中写道："1948年的某一天，我在狭小拥挤的的地铁车厢里，想到了在被调试（准确）的乐音里加入噪音，再准确地说，我发现作曲这个行为就是如何使贯穿于我所处的世界的'音之河'具有意义……在乐音中加入噪音的方法，给了当时的我某种暗示……'音之河'是一种所有的声音都交织在一起的状态。"他进一步说明："包容我的所谓的'音之河'，如果说是在我的'外部'，不如说自己本身也在其中更为准确。"（转引自董立强《武满彻音乐创作的理念与实践》P.10）

② 转引自皮特·布特著《武满彻的音乐》P.276

乐语言对世界当代音乐的创作乃至今后的音乐发展将产生广泛、深远的影响。

第一节　研究现状

武满彻的创作，自20世纪60年代末开始受到世界音乐界的重视。在文化界、音乐学界，随着武满彻相关著述、文章的渐次发表，逐渐形成了对武满彻研究的热潮。而集中于作曲技术理论领域的研究还有待深入和展开。90年代以来，武满彻的音乐开始受到中国音乐理论家和作曲家的广泛关注。

当前国际上有关武满彻的研究已经取得一定的成果。专著、论文集、硕博士论文等多见于英文、日文的文献中。较早的一篇博士论文是Koozin，Timothy的《武满彻钢琴独奏作品的线性集合理论分析》①；楢崎洋子②《武满彻与三善晃的作曲样式——关于无调性和音群作法》是1992年东京艺术大学的博士论文，该论文于1994年由日本音乐之友社出版。这本专著从比较研究的角度，以丰富的实例，针对武满彻和三善晃在同时期创作上所体现的共性与个性特征给予了较为详尽的阐述；小野光子③《对〈秋庭歌组曲〉的考察——艺术的永恒和流行》、皮特·布特《武满彻的音乐》(The Music of Toru Takemitsu)④，以更加宽广的历史和文化视野将武满彻整体的音乐创作进行了生动的描述和分析，被

---

① Koozin，Timothy，'The solo piano works of Toru Takemitsu：A linear/set－theoretic analysis'，Ph. D. Diss.，University of Cincinnati（1988）

② 楢崎洋子（Nurazaki Yoko，1953～）：东京艺术大学音乐学博士，武藏野音乐大学教授。主要著作有：『武満徹と三善晃の作曲様式 無調性と音群作法をめぐって』（博士論文）と「作曲家◎人と作品 武満徹」。

③ 小野光子（Ono micuko），日本武满彻研究学者，ﾋﾟｰﾀｰ ﾊﾞｰﾄ《武満徹の音楽》（Peter ·Burt《The Music of Toru Takemitsu》）一书的翻译者。

④ 皮特·布特（Peter· Burt），英国武满彻音乐学者。

认为是当今对武满彻音乐研究比较全面、深入的专著之一。

近年来，国内外有几篇关于作曲技术理论研究的论文值得关注。2004 年华盛顿大学大西英昭（Hideaki Onishi）的博士论文《武满彻的日本庭园：一个超集—子集网络应用三个管弦乐成分分析》（Toru Takemitsu's Japanese Gardens：An Application of Superset/Subset Networks to the Analysis of Three Orchestral Composition），以武满彻晚期的三首管弦乐作品《梦窗》（1985）、《幻想诗》（1991）、《精灵的庭园》（1994）为例进行了作曲技法方面的综合性分析，并以大量篇幅探讨了武满彻以“日本”和“非日本”两元性作曲家的身份，对日本传统音乐及西方近现代音乐的继承关系，也列举了一些东西方音乐在时间感觉上的差异，指出了武满彻的多层时间结构观念。2005 年布兰蒂斯（Brandeis）大学的中谷洋子（Yoko Nakatani）的博士论文《〈十一月的阶梯〉和〈秋〉：两首武满彻管弦乐作品的比较分析》（November Steps and Autumn：A Comparative Analysis of Two Orchestral Works by Toru Takemitsu）以武满彻的两首管弦乐曲《十一月的阶梯》（1967）、《秋》（1973）为例，针对武满彻在东西方不同乐器的配置上的创新展开讨论，着重从乐队配置、时空观念、高潮点的价值等方面进行了详细的分析和论述；东京艺术大学的渡边未凡《1950 年代的武满彻——从五声音阶到意识流》（周耘译）以东方人和西方人的不同视角，对武满彻在 1950 年代的创作中所体现的多元文化元素的融合现象予以解读；台湾的连宪生《五声回归与五声遍在——武满彻与陈其钢作品中的古韵与新腔》通过对相关作品的分析，考察两位作曲家是如何运用现代技法展示五声音阶的东方魅力，阐明他们在音乐构思与创作技法的异同，是一篇少有的中日作曲家比较的文章；中央音乐学院董立强的博士论文《武满彻音乐创作的理念与实践》截取了武满彻不同时期三部代表作品《弦乐安魂曲》、《十一月的阶梯》、《遥

对来自远方的呼唤!》，从旋律、节奏、和声、配器等方面进行系统的深入分析，从而说明武满彻的观念是如何体现在具体的创作当中的。上海音乐学院的许志斌对武满彻的研究具有长期的连续性特点，他自硕士论文《武满彻创作观念与技法初探》（2001）到博士论文《武满彻中期作品的创作研究》（2006）都集中在武满彻中期先锋技法时期作品研究上，并对形成武满彻音乐风格的其它文化因素进行了深入探讨。

2001 年，《武满彻全集》（共 5 卷）在日本国内问世。2002 年由日本新潮社出版了《武满彻著作集》（共 5 卷）①，以及相关的回忆文章、访谈录、对话集的陆续出版也为深入研究武满彻提供了丰富的第一手资料。此外，日本音乐学者船山隆②《武满彻——向着音响之海》、小沼纯一《武满彻音乐地图》以日本文化的视角，对武满彻的创作观、哲学观、审美观进行了剖析；斋藤慎尔、武满真树编辑《武满彻的世界》收录了展示武满彻的艺术主张、审美追求等创作之外的丰富材料。从目前掌握的资料上看，来自日本的资料主要以音乐学角度的研究成果居多，对于作曲技术层面进行深入研究的较少。

---

① 第一卷，《声音和沉默之间的考量/树之镜、草原之镜》，收录了武满彻大量的文章，其中荟萃了显示作曲家敏锐洞察力和批判精神的精彩段落；第二卷，《从音乐的余白/唤醒音乐》，收录了武满彻关于文学、绘画、电影等其它艺术形式相关的文章，展示出作曲家更加宽广而多彩的艺术轨迹；第三卷，《驶向彼岸的遥远呼唤/时间的园丁、梦的引用》，收录了武满彻独特审美意识的经典文章、电影创作的随笔以及为诸多报刊杂志的撰稿，深邃的思想、优美的文字跃然纸上；第四卷，《声音·语言·人/歌剧创作》，收录了书信集、对话录和有关歌剧创作的新观念、新思想，以声音的体验为核心，考察人文风俗的多元和丰富，以多文化的碰撞和交流展示武满彻丰富的艺术视野；第五卷，《梦和数/歌的翅膀、语言的拐杖》，收录了武满彻与世界著名作曲家们的对话录，文中不仅有对自己作品的解密，更有诸位世界著名作曲家们的思想加盟，并在卷尾完整地收录了作曲家的最新年表和详细的作品年表。

② 船山隆（Funayama Takashi，1941～），东京艺术大学教授，致力于 20 世纪音乐史和音乐美学的研究。

研究武满彻的和声语言，从他创作的诸多作品中分析提炼出和声技法的特征，应该是一项具有挑战性的研究工作。纵览国际上对武满彻研究的状况，多数研究者更愿意追踪武满彻留下的洋洋洒洒的美词妙句，去探寻作曲家抽象的哲学、美学上的创作观念的形成及表达。有关音乐的技术性分析也多以单个作品或几个作品的局部研究居多，目前，关于武满彻和声的研究还处于一个初始阶段。据笔者了解，关于和声技法方面的研究分散在一些对个别作品的分析中，目前还没有对武满彻和声技法作专门研究的成果问世。因此，对武满彻的和声研究具有相当的难度，同时也具有相当的挑战性。需要说明的是，本研究所依赖的文本来自在音乐厅演奏过及正式出版的严肃音乐范围的武满彻作品，不包括电影、电视、广播以及流行音乐。

第二节　研究目的和意义

本论文将在当前国际上研究成果的基础上，结合本人作为中国音乐学者的独特视角，对武满彻不同时期作品的和声语言及其结构特征进行深入研究。通过对武满彻个性音乐语言进行整体性的研究，追踪作为20世纪现代作曲家武满彻对西方音乐，特别是对法国“印象派”音乐和声技法的继承与发展轨迹；探寻作为立足于本民族传统音乐土壤的日本作曲家的武满彻，在世界音乐语境中对民族传统音乐语言元素的吸收与创造。另外，借助于东西方的相关作家和作品的纵、横向联系与比较，并与其所处的独特文化、审美背景相结合，力求勾勒出武满彻在其所处时代的历史定位，从而对武满彻和声技法的发展脉络予以更加清晰地理解和认识。

目前，在中文的文献中可以查阅的关于武满彻的辞条仅存于《现代音乐欣赏辞典》（罗忠镕主编）中。另有高为杰先生编著的

《20 世纪音乐名著导读·协奏曲卷》中介绍了一首武满彻的吉它协奏曲《梦的边缘》。研究武满彻其人及其作品的论文，主要是前述的两篇博士论文。武满彻曾于 1976 年、1979 年、1982 年三次访问中国，但由于宣传不多等原因，并没有对中国音乐界产生很大影响。大约在 20 世纪 90 年代初，在中国开始零星地见到一些武满彻的乐谱和录音。近几年中国音乐界对武满彻有了一定的关注。

通过对武满彻作品的研究，有利于从理论层面，更深入、全面地认识其作品的艺术价值；对同处东方地域的中国作曲家提供参照坐标；为中国作曲家在创作观念及个人风格的形成和塑造提供参考；拓宽和声理论领域的研究视野，为 20 世纪和声技法总结出新的和声语汇；促进中日音乐文化的深层次交流与互补，增进两国音乐界的进一步沟通和了解。

第三节　研究方法

（一）技术分析

本文在传统和声理论的基础上，以 20 世纪现代和声技法为重要参照，借用现代的分析理论（如序列分析方法、音级集合理论、有限移位调式体系、申克分析体系等）进行整合分析，并通过谱例与图表等方式对文字部分加以辅助说明。对和声技法上具有个性化特征的主要作品进行步骤性分析：

1. 从和声体系入手

寻找典型和声材料，进入研究的初始阶段。广泛研究和梳理文本中的材料特点，对照和声技法中各个组成要素之间的关联性，尤其是以与传统和声思维的联系作为研究的突破口。

2. 提取和声材料

圈定有效性的和声材料，从作品中提取典型的和声素材加以详细的分析和整合，找出个性化的技术手法。

3. 确认和声技法的形式与评价

具体包括和声的形式、和声的结构及综合评价（包括美学、历史、逻辑、技术等方面）三个方面。对武满彻的和声技法予以理论层面的总结和历史层面的评价，并试图将其与其他作曲家加以对照，寻找纵横上下的历史风格定位，更加宏观地认同他对世界艺术文化的发展进程所作出的贡献及其产生的深远影响。

（二）可行性分析

本文以其适用性可分为知识层面和理论层面。所谓知识层面主要是指运用文献资料搜集、整理、融汇的方法，概括既定文献中的理论观点从而得出事实性结论；所谓理论层面主要是指，运用一定的分析理论和思辨方式，对前一层面所挖掘出的事实性结论加以分析和思考，从而提出特征性和声语言的分析与总结。在研究过程中，首先要达到知识层面的目标，其可行性主要依赖于：相关文献资料与音乐作品文本（包括乐谱和音响）资料的占有，阅读、理解这些文献资料并对其加以综合与提炼；就理论层面而言，其可行性主要依赖于：对和声学的发展现状与现代音乐创作发展的基本现状予以全面的了解和关照，具备较强的逻辑思辨能力从而对某一理论问题形成自己的理论观点。

在引言中曾提到武满彻是一位与众不同的作曲家，武满彻的音乐很难用哪一种风格流派来定位。他的作品在技术方面体现出“不确定性”，甚至是“不合理性”，武满彻本人拒绝对乐曲添加分析性的说明文字，除了《梦和数》，在他的宏篇文集中几

乎没有记载有关音乐本体的构造、技法和相关谱例的说明。这些都是深入分析、理解作曲家创作观念及技法的不利条件，同时也恰恰意味着对武满彻和声技法进行深层次理论研究的必要性和潜藏价值。面对作曲家留下的浩瀚的乐谱资料和音响、音像资料，笔者认为，对武满彻作品的和声研究在宏观上可采取的有效可行的研究方法主要有两种，即从个别到一般的研究与比较研究的方法。

所谓“从个别到一般的研究”，是指首先分析各类个别作品，然后予以综合的方法。笔者将对现有资料实行阶梯式综合分析：第一阶梯，按创作时期归类作品；第二阶梯，选择代表作品进行综合分析；第三阶梯，对未经关注的作品进行分析认定。然后再分门别类地对钢琴作品、室内乐作品、管弦乐作品、声乐作品等进行对照式分析，所谓对照式分析是针对武满彻的一些音乐材料在各种形式的作品中有借用（或通用）的情况进行比较。通过对照分析进一步归纳出武满彻作品构成的一般规律。

其次，即对与本论题相关的和声技法进行横向类比式的研究。比较研究是音乐史论研究中经常用到的方法。通过对不同作曲家在某些风格技法方面的对比式研究，能够更加明显地厘清武满彻的创作轨迹及技法形成的根源所在。本文在第八、九章集结了四位作曲家与武满彻展开历史时空的纵横比较，在纵向时空轨迹上，以德彪西为起点，延续至梅西安，比较他们在不同时代、不同文化、不同审美、不同观念之下对于相同技法使用上所产生的风格上的变异，从中寻找武满彻与西方音乐传承的轨迹上的密接点、偏离点。在横向的地理坐标上，以三善晃和黛敏郎的同期音乐创作为比较对象，旨在说明同处二战后 50 年代初起步、同受法国音乐的影响、同属一个文化根脉、在民族音乐传统与现代技法、东方与西方、日本与世界接轨的历史背景下所形成的同时代作曲家在技法风格上的异同。通过比较研究，能够更加凸显武

满彻自身音乐风格的独特性和创造性，特别是在和声语言风格上的创新表现。

第四节　艺术生平简介与创作分期

一、艺术生平简介

大凡伟大的或在某个领域有所成就的人物都会有一个不寻常的童年，武满彻也不例外。1930 年 10 月 8 日武满彻生于日本东京的本乡，刚刚出生一个月便随父来到中国大连。1937 年为入小学只身返回日本，不久父亲也因病回国，翌年去世。英年早逝的父亲没有给予武满彻完整的家庭和系统的教育，却带给了他成为作曲家的先天遗传。武满彻的天才乐感和敏锐的听觉与父亲不无关系。他的父亲曾在全日本模仿鸟叫的比赛中获得过第一名，且非常喜欢美国的爵士和蓝调音乐。

早年丧父的武满彻饱受生活的磨难，长期被寄养在叔父家里，他的婶婶喜好筝，经常在家里与琴友集会举行小型丝竹乐音乐活动。当时正值战乱的年月，战火的轰鸣和着筝弦的叮咚交混在武满彻永久的听觉记忆中。成名后的武满彻曾不经意地回忆过当时的情景，说自己很怕听到筝的声音，会令他想起那可怕的战争年代。在武满彻作品中使用过很多民族乐器，如尺八、琵琶、笙等，唯不见筝，而筝却是日本传统音乐中具有十分重要地位的民族乐器之一，童年苦难生活的记忆对武满彻的影响可见一斑。

1944 年，武满彻正规的学习生活被征兵打断了，年仅十四岁的武满彻成为了一名矮小的少年兵。在服役期间幸免炮火的硝烟而与西方音乐邂逅，这个好的机遇一直持续到战争结束。战后又受雇于一个美军基地，武满彻通过无线电网络接触到了更多、更

好的西方音乐，直到他 16 岁的那一年，武满彻深感自己要成为作曲家还缺乏专业音乐技能的系统训练，几经周折，于 1948 年拜当时“民族乐派”作曲家清濑保二[①]为师，那时的一些习作得到清濑老师的赏识：“你的声音很漂亮，请随时把作品带来。”[②]不久，武满彻在 1948 年间的拜师求学行动很快告一段落，从此开始了漫长的自学之旅。

50 年代初，年轻的武满彻开始走向社会，与各界艺术家广泛接触，无论是艺术理念还是在音乐技法方面都发生了根本性的改变。随着日本战后经济的迅猛发展，随之而来的是来自欧美新文化艺术领域的强烈冲击。法国的德彪西、梅西安的音乐色彩、新维也纳乐派（勋伯格、贝尔格、威伯恩）及“达姆施塔特暑期音乐讲习班”[③]，美国的约翰·凯奇的新观念等，众多的新观念，新技法似缤纷的万花筒使日本音乐家们目不暇接。武满彻凭其敏锐的艺术触觉及其旺盛的青春活力创作了大量风格迥异的优秀作品，成为当时现代音乐浪潮中的一位健硕、勇猛的弄潮儿。自 1957 年《弦乐安魂曲》问世，武满彻开始被日本音乐界关注并认可，1967 年的《十一月的阶梯》奠定了他世界级作曲家的地位。进入 70 年代，武满彻的音乐创作日趋成熟，逐渐形成了自身特有的音乐语法，并开始以世界性崭新而宽广的视角重新审视和思考日本传统音乐的表现形式与发展方向。

---

① 清濑保二（Kiyose Yasuji，1900～1981），日本作曲家，师从山田耕作学习作曲，1927 年发表《石川啄木歌曲集》，1946 年与早坂文雄共同结成“新作曲派协会”，武满彻于 1950 年入会。清濑保二的创作注重民族主义风格，战后长期致力于日本民族音乐的创作。代表作品有：《日本舞蹈组曲》、《冬天过去是春天》（合唱）等。

② 皮特·布特著《武满彻的音乐》（日文版）小野光子译，东京，音乐之友社，2006 年 2 月版，P. 39。

③ 达姆施塔特：德国地名。达姆施塔特夏季新音乐讲习班起始于 1946 年，每年举办一次。起初，音乐的内容具有明确反法西斯色彩，后成为以先锋音乐为活动中心的场所。

二、创作分期

关于武满彻创作的分期，目前主要有两种分法，即两期分法与三期分法。楢崎洋子把武满彻的创作划分为两个时期：以《两首慢板》（1950）即50年代初至70年代末为第一期，即“从前卫性风格到保守性风格的转变”时期；1980年以后则为第二期：全音阶性的旋法、和声音响、调性回归。小沼纯一[①]更加具体地把《四行诗》看作从禁欲主义（stoicism）到爱欲主义（eroticism）的转变。有些研究者，如船山隆将武满彻的创作划分为“初期—中期—后期”这样简单明了的三个时期，但没有明确的年代界定。此外，宫本贤二郎在此三期的基础上，还认为存在着两个过渡时期或者叫风格转换期。第一个转换期以1957年的《弦乐安魂曲》的诞生为标志；而将1973、74年间的《秋庭歌》（雅乐）作为第二个转换期来认定。英国研究武满彻的学者皮特·巴特（Peter Burt）博士把武满彻的创作划分为三个时期：

第一期：从民族主义到现代主义的转型。约从1951年至1960年左右，即以《两首慢板》至《弦乐安魂曲》为代表的年代之间。

第二期：现代主义实验的时期。约从1961年至1975年左右，即从《树之曲》至《四行诗》为代表的年代之间。这一时期，武满彻更多受到了西方现代音乐技法的广泛影响，如音块写法、图形谱、偶然音乐等。

第三期：新浪漫主义时代。约从1977年至1995年左右，即以《鸟儿降落在星形庭院》至《怪》（1994）为代表的年代之间。这个时期以“调性的海”为代表风格。

---

① 小沼纯一（Konuma Junyichi，1959～），早稻田大学文学部教授，文艺批评家。

上述的创作时期划分由于所要阐述、说明的问题不同及研究视角的相异产生了两期分、三期分等不同的划分。楢崎洋子的两期分源于她的博士论文《武满彻和三善晃的作曲样式》，基于对两位作曲家在同一时期所使用的作曲技法——无调性与音群作法相比较的阶段性研究的需要，将武满彻与三善晃的作品均划分为两期；小沼纯一的观点则透露着美学层面的独特视角；白石美雪、船山隆的三期分法虽然简单明了，但没有提及具体的技法、风格方面的发展与转换。本文以武满彻和声技法研究为主体，根据武满彻不同时期的作品在调性、无调性等方面的发展脉络，在上述各种划分的基础上，对武满彻创作的分期重新疏理，试划分为四个时期：

第一期："实验工房"① 时代（1951～1960）

这一时期的和声语言多以无调性为主（在个别作品中也渗透了调性因素）。小二度、大七度及三全音是这一时期作品中体现的共性化音响特征。武满彻 1950 年加入"新作曲家派协会"②，在第七次的作品音乐会上发表了钢琴曲《两首慢板》，1951 年加入"实验工房"直至 1957 年"实验工房"的解散，开始了他活跃的早期创作时代。在此期间，武满彻受到音乐、美术、绘画等艺术家的多方影响。其中，音乐家汤浅让二、园田高广、铃木博义，诗人兼音乐家评论家于一身的秋山邦晴，特别是诗人泷口修造给了他很多创作上的灵感，《妖精的距离》、《连续不断的休息》等作品均受

---

① 日本的一个综合艺术家团体，成立于 1951 年 11 月，成员主要为二十几岁的年轻音乐家、美术家、文学家、摄影家等，武满彻为该组织的主要成员之一，1957 年解散。

② "新作曲派协会"成立于 1947 年春，先由清濑保二、早坂文雄、荻原利次、伊福部昭、松平赖则、石田一郎、小船幸次郎、渡边浦人、塚谷晃弘几位主要成员创立，不久武满彻等人加入。协会的活动宗旨是："这里集结的作曲家同志有爱，彼此尊重各自的个性，互相激励、批判，走我们自己的路。"

到泷口修造的影响。尤其是武满彻的成名之作《弦乐安魂曲》，更是受到斯特拉文斯基的青睐，并于1960年荣获“德国大使奖”。由于这一时期，武满彻大部分艺术活动都围绕着“实验工房”这一艺术团体展开的，因此称其为第一期：“‘实验工房’时代”。

第二期：新音乐（先锋）时代（1961～1975）

这一时期为无调性音乐时期，纵向的不协和多音和弦、密集音块、具体音乐、电子音乐等新的音响，标志着武满彻进入了又一个崭新的创作阶段。自1961年钢琴曲《弱奏的层次》发表开始，受凯奇的影响，使用图表乐谱创作的《环》（1961）、《日冕》（1962）在国内外均产生了很大影响。1964年，武满彻创作的管弦乐曲《织体》与黛敏郎、入野义朗等人的作品同台演出，该作品以丰富的管弦乐色彩和强有力的音块音响征服了在场的听众。在此期间，武满彻又把日本传统的民族乐器与西洋管弦乐队完美结合，引向了一个东西方音乐文化新的发展起点，代表作品是《十一月的阶梯》（1967）。这部作品的成功给武满彻带来了世界范围的影响，也促使日本作曲家们对本民族传统音乐所固有的美学观念作重新的思考与确认。在此后的五年里武满彻创作了一系列与日本传统音乐相关的作品，1973年连续发表了《秋》（琵琶、尺八与乐队）、《旅》（为三把琵琶而作）、雅乐《秋庭歌》，这一段时间是他使用民族乐器创作的高峰期，同时也为他的实验创新时代划上了一个句号。这一时期武满彻利用新技法、新观念与日本民族传统音乐结合开创了一个新时代，故称其为第二期：“新音乐（先锋）时代”。

第三期：武满彻时代（1975～1988）

这一时期为无调性与调性音乐并置时期。1975年创作的管弦乐作品《四行诗》获得日本艺术大奖——“尾高奖”。这个作品的诞生预示着武满彻创作风格的新转变。1977年，《鸟儿降落在

星形庭院》是这一时期的代表性作品。1980 年，《遥对来自远方的呼唤!》二度荣获尾高奖。此期间在技法方面，一改先锋时期的样式，恢复了动机、主题的主体功能作用，激烈的音块音响消失了，对于音响的官能性、唯美性追求愈显强烈。得以发展的是全音阶 +1、泛五声音阶、复合音列等多重的、异质性的音响理念、个性化的音列、和弦结构得以确认，五声音阶垂直和弦（0，2，4，7，9）经常出现在终止式中。这一时期的《鸟儿降落在星形庭院》、《遥对来自远方的呼唤!》、《猎户座与昴星团》、《梦窗》等作品标志武满彻正在走向创作的成熟期，随着国际声望的不断提高，武满彻不断受邀于世界各地的音乐节、音乐周，成为众多音乐节的委约作曲家，也奠定了他世界级作曲家的地位。1985 年，武满彻被法国政府授予艺术文化勋章。这一时期，是武满彻音乐创作的成熟期，称其为第三期："武满彻时代"。

第四期：回归时代（1989～1995）

这一时期是调性音乐回归的时期。进入 90 年代，武满彻的创作风格又经历着变化，单簧管与乐队的《幻想诗》（1991）标志着武满彻在音乐语法上的新的追求。由动机材料的浮游性、同一性转为漂移性、多意性，更加注重静止的音响与运动的音型的对立与统一。在《幻影》（1990）、《闭上的眼睛 II》中也可以看到这种倾向。另一方面，在《梦的引用》（1991）中对德彪西《海》的引用、《家谱——为年轻人而作的音诗》（1992）、管弦乐曲《精灵的庭》（1994）、《庭园》等一系列作品引出了"静的美"、"音响的庭园"之类美学意义的话题，这一时期的作品多处显现大小三和弦的协和音响、四五度音程、长时间持续的低音、长气息的旋律线条等诸多传统的音乐要素，这些都暗示着武满彻在走向生命尽头之前的精神的"复归"、艺术的"回归"，可称其为第四期："回归时代"。

第五节　武满彻音乐风格简述

武满彻的创作活动主要集中在20世纪的50年代至90年代之间，他在不同时期所使用的技法，以及不同时期所体现的风格的转变、创作风格的形成，均与当时日本国内的政治、经济、文化状况密切相关，同时也与当时的国际大环境有着千丝万缕的联系。

一、20世纪中期日本作曲界的状况

在过去的百余年里，日本经历了两件大事：一件是发动了战争，一件是发展了经济。战争期间，军国主义的无限蔓延不仅仅给遭受侵略的国家带来了深重的灾难，而日本自己也不例外地变成一个面目全非的躯壳，其灵魂似乎被广岛的蘑菇云冲到了九霄云外。然而，顽强的日本人却以惊人的速度在这满目疮痍的废墟上迅速建立起了崭新的资本主义的文明世界。日本战后高速发展的经济链条带动了日本乃至亚洲、世界经济的发展，同时也改变着人们的生活方式（精神和物质）。经济强国的优势条件给日本文化艺术的发展提供了坚实的基础。战后，日本的艺术家们很快融入了欧美主流文化的氛围之中，与之进行同步的交流与合作。涌现了一批知名的作家、诗人、画家、音乐家等，武满彻就是其中较为活跃的人物之一。

在近代日本作曲界，有两种创作观念影响了作曲家们的创作。一个是直接吸取欧美等外来音乐技法的“西学”观念，一个是排斥外来文化，走本土的邦乐即日本传统音乐发展道路的“国学”观念，形成了完全不同的风格流派。但大体上，日本现代音乐界主要可分为两大分支。一个是学习欧洲，直接受欧洲音乐影响的作曲家及其作品。还有一个就是使用日本的传统音乐素材创

作的作曲家及其作品。前者还可细分为德国派和法国派。与此同时，深受近代作曲家巴托克等民族主义、十二音序列主义等现代技法影响的新兴的日本民族主义乐派也在形成。在二战结束前后，日本的现代音乐界可大致划分为以下几大阵营：

欧洲乐派 主要活跃于二战期间，具有明显的德国浪漫主义倾向，与法国派作曲家有明显的界限之分。后来，技法与风格逐渐加入了其他因素，如爵士音乐、十二音技法等20世纪较有影响的音乐风格。代表性的作曲家有矢代秋雄、柴田南雄、入野义朗等。

日本乐派 以传统的邦乐为母语素材，与西洋音乐形成鲜明的对峙。二战前夕，日本作曲界以日本的民谣素材、日本式的音阶材料为基础创作的民族主义观念曾繁盛一时。特别是在接受了巴托克等斯拉夫作曲家们的影响之后，这个乐派发展的更为迅速。代表人物有渡边浦人、小山清茂、伊福部昭、间宫芳生、外山雄三等。其中较特殊的人物应该是伊福部昭，他受过齐尔品①的指导，出生在北海道，以阿依努人的音乐为创作的主题材料，形成了完全不同于西洋音乐的独特风格。

日本化的欧洲乐派 有意识的运用日本民族性的主题、旋法进行创作，如取材于雅乐、民谣、祭祀乐的材料进行创作或重新编曲，其中多数作品得到国外的认可。具有代表性的作曲家是间宫芳生、松平赖则、黛敏郎等。

西洋式的日本乐派 在邦乐器编制的作品中引入西洋音乐的形式。代表性的作曲家是福岛和夫、宫城道雄。

战后海外留学组 二战后，日本作曲界有一批中坚群体踏上

---

① 亚历山大·齐尔品（Alexander Tcherepnin，1899～1977）：俄罗斯作曲家、钢琴家。1934年来到日本，当时日本的很多作曲家均得到过他的指点。曾受其指导的作曲家有：箕作秋吉、清濑保二、小船幸次郎、松平赖则、早坂文雄、伊福部昭、江文也等，在日本近代音乐史上享有很高地位。

了西鉴欧乐的求学之路。他们立足于学院派的正统教育，系统地学习德国、法国的音乐传统，归国后结合日本的个性化音乐语言，产生了一批较有影响的作曲家。如留学德国的如石井欢、石井真木，留学法国的别宫贞雄、矢代秋雄、黛敏郎、三善晃等。

日本先锋派 与欧美的先锋派音乐潮流同步，日本国内的先锋派作曲家们也积极地展开多种多样的创作尝试。十二音技法、具体音乐、电子音乐、偶然音乐、图表乐谱等音乐形式的创作逐渐由试验阶段过渡到成熟的创作阶段。除了代表人物黛敏郎的显赫地位之外，其中较有影响的作曲家有：柴田南雄、入野义朗、松下真一、汤浅让二、福岛和夫、諸井诚、武满彻、松平赖晓、林光等。50 年代前后，年轻的作曲家们对十二音的狂热崇尚达到极盛，代表作曲家有武满彻、一柳慧、松村祯山等。1964 年，诸井诚率先使用了日本的传统乐器尺八，结合西方的现代技法成功地创作了《竹籁五章》，当时被认为是将东西方两种文化元素相结合的第一部作品。用作者本人的话说："尺八袭来。"60 年代中期开始，多数作曲家把目光转向了国内的传统音乐，至此，如何对日本传统音乐进行挖掘和改造的问题开始受到日本音乐界的普遍关注。

对武满彻音乐艺术的尽快成熟起到催化剂作用的一个重要社会活动是曾经繁盛一时的日本作曲家"集团"组织。不同派别的作曲家们组成了许多音乐团体，自上个世纪初，日本第一个作曲家团体①诞生起，诸多音乐家的团体组织便蓬勃地发展了起来。这种群体性的、自发组织的音乐团体对作曲家的成长及其作品的宣传推广起到了不可忽视的作用。从 1927 年至 1997 年，先后产

---

① SURUYA 乐团，成立于 1927 年 10 月，共有成员 13 名。主要是以东京帝国大学为活动中心的作曲演奏团体。代表人物是诸井三郎，1932 年因组织者诸井三郎留德而结束。

生了八十几个团体，其中只由作曲家组成的团体就有二十几个。比较有影响的是：新兴作曲家联盟、新音乐联盟、新作曲派学会、地人会、实验工房 、三人会、深新会、民俗乐派，战后的海外留学组织，前卫派，山羊会，新音乐会，二十世纪音乐研究所，作曲家集团，第二次深新会，日本女性作曲家联盟GROUPE1102 等，另外的几种组成是，作曲家与诗人美术家的联盟、作曲家与理论评论的联盟、作曲家与演奏家的联盟、作曲家与演奏家指挥家的联盟、演奏家的联盟等等。这种团体的结成完全出于参与者本人的自愿，几个志趣相投、艺术审美追求相通的音乐家，少则三五个，多则十几个人集结在一起，以发表演奏会为主要方式向社会传达他们自己的艺术主张。应时代而生，顺时代而亡，一切皆法自然。这种团体的主要特色是真实、自然，不受政府等意识形态的左右，使艺术的自律性功能可以任意自由的发挥其能动作用。这里列举几个在日本音乐界产生过重大影响的音乐组织：

新兴作曲家联盟（现日本现代音乐协会）

新兴作曲家联盟成立于 1930 年 4 月 28 日，发起人为小松平五郎和箕作秋吉。主要会员有：伊藤昇、石井五郎、桥本国彦、笈田光吉、松平赖则、斋藤秀雄、清濑保二等。主张集结日本作曲家的同仁志士，互相团结发展新的音乐，开展音乐会、新作品试演会等活动。该团体自 1930 年结成后，先后更名为“近代日本作曲家联盟”、“日本现代作曲家联盟”、“乐坛新体制促进同盟”、“日本音乐文化协会”，直至 1946 年 2 月 1 日定名为“日本现代音乐协会”至今。历任协会委员长有：池内友次郎（1947 年）、平尾贵四男（1948 年）、清濑保二（1953 年）、安部幸明（1960 年）、别宫贞雄（1968 年）、入野义朗（1973 年）、高田三郎（1980 年）、广濑量平（1984 年）、三善晃（1988 年）、佐田

敏直（1995 年）、松平赖则（1998 年）。他们都是日本音乐界较有影响的知名作曲家。

地人会

地人会成立于 1948 年。由四个年轻的作曲家组成：平尾贵四男、安部幸明、高田三郎、贵岛清彦。这四位作曲家全部是音乐专门学校出身，接受了系统的欧洲音乐的教育，同时对日本传统音乐也抱有继承和发展的态度。他们注重音乐的抒情性风格，将法国体系的对位法、近代和声技法与日本的旋法、五度和声相结合，努力探究如何形成独特的音乐语言表达样式，成为一代学者型的保守派音乐团体。随着平尾贵四男逝世，地人会的音乐活动于 1955 年 3 月第 5 次音乐会后中断。

三人会

三人会，成立于 1953 年。成员：团伊玖磨、芥川也寸志、黛敏郎。这三位作曲家都是东京音乐学校毕业的校友。不仅有自己鲜明的个性，而且在当时都享有很高的社会知名度。1954 年 1 月，以“三人会”的名义举行了第一次新作品演奏会。此后曾多次与东京交响乐团的管弦乐队合作演奏自己的交响作品，代表性的作品有芥川也寸志的《埃罗拉交响曲》、黛敏郎的《涅槃交响曲》等，三人会的创作活动在日本音乐界的影响很大，对日本传统音乐的继承和发展提出了崭新的价值观念。

深新会

深新会共有 21 名成员，几乎全部是池内友次郎[①]门徒。结成团体的目的是，学习巴黎音乐学院的传统和声、对位、赋格等技

---

① 池内友次郎（Ikenouchi，Tomojiro，1906. 10. 2 ～ 1991. 3. 9），日本著名作曲家、音乐理论家、音乐活动家。早年热爱法国文化，1928 年 10 月作为第一位日本留学生入巴黎国立音乐学校学习。回国后翻译和编著《作曲法讲义》、《作曲提要》、《和声法讲义》等作曲技术理论教材，对日本专业音乐教育的发展起到重要作用。

术，会员们的作品演奏及其出版等活动。该组织成立于1955年春，活动方针是坚持学院式的正统作曲方式，虽然因为种种原因在1958年后一时停止了活动，但从1974年起，由野田晖行、池边晋一郎、内田勝人为首的池内门下的又一代学生共18人，连同旧的成员，第二次把“深新会”组织起来（后来三善晃也加入了该组织）。

作为作曲家的武满彻，他早期的音乐实践活动离不开这样的集团性组织活动的影响。在前文提到的诸多团体中，其中有两个团体在20世纪中期的日本作曲界比较活跃，并对武满彻起着至关重要影响，即**实验工房**[①]和**20世纪音乐研究所**（武满彻是这两个团体的重要成员）。实验工房是一个综合性的艺术家团体，由音乐、美术、文学、摄影界的青年艺术家组成。1949年成立，1951年11月，在日本《读卖新闻》主办的“毕加索展”的前夜，在日比谷会堂发表了该团体的集体创作作品，芭蕾舞《生的喜悦》，由武满彻和铃木博义担任作曲。相继发表的作品也有具体音乐、电子音乐等音乐形式。像梅西安、勋伯格等大作曲家的作品作为西方新的创作方向受到他们的广泛关注。20世纪音乐研究所，结成于1957年，从某种意义上说，20世纪音乐研究所是实验工房的延续。其活动的中心内容是关注、介绍西方同时代的创作动向，如梅西安、斯托克豪森、布列兹、普赛尔、瓦雷兹等序列主义作曲家的创作。另一方面，通过一柳慧将美国的凯奇、费尔德曼等具有实验主义音乐观念的作曲家也介绍到了日本国内。至此，日本的作曲家们与世界其他国家的作曲家们一道领略了西方现代音乐发展至临近顶峰状态的壮丽风景。

---

① 实验工房：以评论家龙口修造为中心，由从事音乐、美术、诗歌的年轻艺术家们组成。作曲家有武满彻、汤浅让二、铃木博义、秋山邦晴等、该组织除了发表会员们的新作品之外，还在日本多次首演了梅西安、勋伯格等西方现代作曲家的作品。

二、20 世纪中期西方作曲界的状况

当西方的浪漫主义音乐勇往直前的跨进 20 世纪的门槛，众多的风格、观念、技法挡在面前，繁复的规则，肆意的情感把浪漫主义音乐发展膨胀到了极致，推到了自身的崩溃与破散的边缘。由此，音乐将走过一段纷杂无序的时期，直至新重组的完形期的到来。两个醒目却截然不同的路标引领着前进的方向，以斯特拉文斯基为代表的原始主义者们为古典主义架起了春之祭坛。继瓦格纳之后的勋伯格，以他的《空中花园诗集》（1908 ～ 1909）勇敢地走出了调性。无调性音乐的出现，宣告了音乐史上一个重要时代——调性音乐时代的结束。颠覆了自 1600 年以来长期形成的关于调性的“自然法则”之说。经过了短暂的以无调性为主流的创作时期之后，是十二音技法的出现，让勋伯格、韦伯恩、贝尔格师徒三人的名声大噪，形成了著名的 20 世纪音乐史上“新维也纳乐派”。进入 20 世纪中期（50 年代）西方作曲界的情况出现了新的繁荣的局面。一方面由十二音引发的全面序列主义的建立。1949 年，梅西安发表《长度和强度的模式》成为新一代序列主义作曲家的榜样。与此同时，电子音乐正在兴起。显然，斯托克豪森、布列兹、诺诺等先锋派的作曲家们已经远离了 1930 年以来盛行的十二音技法的创作轨迹。另一方面，出现了一批新生代的作曲家。1958 年，凯奇把他的偶然音乐带到了达姆施塔特的音乐会上，同一时期出现的偶然音乐作品还有布列兹的《钢琴奏鸣曲第 3 号》、斯托克豪森的《钢琴小品 11》等，新的创作观念几乎引发了一次新的音乐革命。如果说 20 世纪电子音乐的出现导致的是音响观念的变革的话，那么凯奇等偶然音乐作曲家们带来的却是人们在意识领域对音乐再认知的思想乃至灵魂的革命。之后，在序列音乐、电

子音乐、偶然音乐等新的作曲流派的影响之下，产生了几位20世纪伟大的作曲家，60年代末，利盖蒂、贝里奥、布列兹应该是其中较有代表性的作曲家。在这里值得一提的是，自德彪西到梅西安再至利盖蒂，他们都对非西方的音乐给予特别的关注甚至是偏爱。当这条由西向东的轨迹延续到20世纪中期，以东方的日本、韩国、中国为首的东亚各国的音乐家们也迎来了新音乐创作的黄金时代。武满彻就是在这样一个音乐风格、流派激荡变迁的大环境中，以无调性的先锋作曲家身份踏上了他充满个性的音乐之旅。

三、武满彻的音乐风格

武满彻一生创作了大量的体裁多样的音乐作品，题材丰富、形式多样、独具一格。以大量的管弦乐、室内乐及电影音乐等的创作在世界范围内产生了重要影响，是二战后日本具有国际影响的作曲家之一。1951年发表钢琴曲《两首慢板》，该曲曾于1950年在东京举办的第七届“新作曲派协会”演奏会上，显示了武满彻与众不同的艺术观念，同时也奠定了他一生音乐创作的风格基础。但上演后却受到音乐评论界的严厉批评①，评论认为武满彻的《两首慢板》是还不入流的音乐。使年轻的武满彻受到了沉重的打击，曾一度对自己的音乐才能产生过怀疑，再加上乐谱丢失，以致于四十年后武满彻对这一段的痛苦记忆还是难以释怀。1990年5月6日在伦敦为追悼迈克尔·伯依纳②（Michael Vyner 1943～1989，音乐导演，武满彻的好友）的音乐会上发表了钢琴曲《祈祷》，作者在乐谱中注明，该小品是根据1950年创作的

① 日本著名音乐评论家山根银二当时在报纸上发表文章，认为《两首慢版》是“音乐の以前である”，意为还不入流的音乐。

② Michael·Vyner（1943～1989），音乐导演，武满彻的好友。

《两首慢板》的记忆的再创作；他又在同年7月的《今日音乐》（MUSIC TODAY QUARTERLY）杂志发表文章《关于评论》，文中坦言自己的艺术观的一贯性："我现在的音乐，如果用那位评论家的价值观评判的话，依然还是不入流的音乐……四十年间，我的音乐在表现形式、技法等方面有了许多变化……但改变的决不是我个人风格的本质。"这种始终如一的风格本质的保证来自作曲家执着的信念和成熟的艺术观念的支撑。纵观武满彻走过的创作历程，可以看到他是在三个不断的"超越"中逐步完善和凝练着自己的音乐风格。

第一，超越民族主义的界限。武满彻从一开始就回避了民族乐派类属的创作实践，他对日本民族特色的音乐保留鲜明的个人看法：

> 我不喜欢使用日本式的旋律素材。日本的旋律没有发展的动力，像富士山那样美丽却没有一点儿变化。①

主张以"国际化的音乐语言"来表现日本文化的精髓。以"抽象式"代替其前辈们倡导的所谓日本式的、民族主义风格等等的"具体式"的表现形式。也就是说，在对于民族主义的认识论上，武满彻是站在世界前沿文化的制高点上看待本民族的文化，而不是站在民族的立场上看待世界的其他文化。从某种意义上理解，武满彻的民族主义观是与以往前辈的理论和实践观相悖的。二战前形成的日本民族主义思潮在当时蔚然成风，成为一时创作上的主流。除留学欧洲的一部分作曲家之外，几位从未走出国门，几乎是自学成才的作曲家也起了重要的作用。伊福部昭、平尾贵四

---

① 引自皮特·布特著《武满彻的音乐》，P.275。

男、深井史郎、早坂文雄[1]、箕作秋吉[2]、松平赖则、清赖保二等，以上作曲家也都具有强烈的民族主义主张。从血统上，武满彻是这一派作曲家的延续，但使用原本的日本的音阶、旋律，或者一些表面形式的东西的混合物，以及在民族旋法基础上生成的五度音程为基础的和声语言等诸如此类的做法，不仅有技法上的局限性，而且狭隘的民族地方性思维模式严重地阻碍了创作思维的发展，这对于武满彻这一代作曲家来说已成为沉重的束缚。武满彻首先把自己纳入同时代西方先锋作曲家的轨道，在多层维度上寻找与日本传统音乐的契合点与共通点。如将日本庭园的线性形式概念列入西方立体多方位的乐器组合效果之中；更加注重乐器本身的性能构造及其所特有的音质（如微分音）、音色“触”（サワリ）的表现；结合凯奇的东方式的音乐概念挖掘日本民族音乐传统中特质，如“音之河”的音乐观念、日本能乐的“間（MA）”的概念并将其渗透到自己的创作中；直至把每个音放大为独立音乐表达和存在的“一音成佛”的观念，武满彻以民族主义的继承者的血统重新审视日本的音乐传统，寻找日本作曲家的不同身份，思考更加宽广的民族主义的含义，以自己独特的视角诠释了日本传统文化及传统音乐的本质。

第二，自我身份的超越。武满彻是一位自学成才的作曲家（早年曾短期师从于清濑保二），对于日本以学院派为创作主流的作曲界来说，武满彻始终是个“局外人”，这个事实给武满彻的

---

① 早坂文雄（1914～1955）：日本作曲家，1932 年与伊福部昭等人共同创立“新音乐联盟”，战后与清濑保二等人建立“新作曲派协会”，是日本现代音乐家阵营的领袖人物。他的创作具有民族风格，倡导“泛东洋主义”，代表作品：《古代的舞曲》、《恋歌》、《YUKARA》、黑泽明的电影音乐《罗生门》、《七人侍卫》。武满彻曾经跟随他早坂文雄创作了大量的日本早期的电影音乐，对武满彻后来的创作有重要影响。《安魂曲》就是为纪念早坂文雄的逝世而创作。

② 箕作秋吉在 1948 年出版理论书籍《音乐之时》，其中发表了“东洋和声体系”的研究成果。

创作道路更增加了几分艰难，也铸就了武满彻坚毅的、反叛的性格。

1957 年《弦乐安魂曲》的问世得到了来日访问的斯特拉文斯基的赏识，并由此在未经日本国内作曲界认可的情况下而直通世界乐坛，从中可以窥见武满彻在早期创作道路上的几分艰辛。武满彻从不以学院派的常规的尺度来衡量自己的创作：

> 以数理的逻辑把乐音组织起来的技法不是我喜欢的（方式）……如果把诸多音高的组织、构成视为音乐的工作的话，我认为我还不是一位作曲家。我的音乐结构是以音乐自身的要求而形成的自然的结构。

第三，东西文化的超越。自从 19 世纪末的一次巴黎万国博览会的举行，一种名不见经传的加美兰音乐打动了欧洲人的耳膜。德彪西敏锐地捕捉到了五声音阶与全音阶的音高组织素材，并将其与欧洲音乐完美地结合，创造了崭新的音响，这不仅引发了一个相当长时期的“加美兰热”，许多 20 世纪作曲家都曾对这个来自太平洋南部岛屿的特殊乐种表现了浓厚兴趣，并且有更多的其他民族音乐先后纷纷进入了西方作曲家们的视线。梅西安在 1946～1948 年创作的《图伦加利拉交响曲》里的打击乐部分运用了加美兰的音乐元素，并长期为印度节奏而痴狂；布列兹曾得到巴厘岛音乐的时间概念的启示创作了管弦乐《应答圣歌》[①]；武满彻从加美兰音乐中感悟到了限定音高声场的音响概念[②]（参见第四章第三节）；贝利奥也不否认东欧及中东音乐对其产生的影

---

① 《应答圣歌》（Répons）创作于 1981 年，布列兹为 24 个演奏员所作的管弦乐作品，是独奏乐器、室内乐、计算机、现场电子音响的混合编制。

② 1969 年，武满彻与库塞纳基斯等人一道前往印度尼西亚的巴厘岛，在那里停留两周的时间，亲身感受了加美兰的独特音乐魅力，1973 年创作了钢琴曲《在远方》，其中创造性地运用了加美兰的音乐元素。

响。除此之外，利盖蒂对非洲音乐也有极大兴趣，自 20 世纪以来，非欧洲音乐的元素更多地融入到了长时期占有主流地位的西方音乐之中，逐渐形成了音乐世界性的、多元化的发展趋势。音乐在世界范围的相互融合与非西方地域的蓬勃发展正在改变着以西方音乐为主流的世界音乐格局。

作为日本作曲家的武满彻恰恰成长于 50 年代这样一个共通、互融的国际化时代，崛起于 60 年代之后的日本经济腾飞的繁荣时期。他拥有充分的自信走出时代，塑造自我。通常认为《十一月的阶梯》（1967）的成功在于东西音乐元素的融合，是琵琶、尺八和西洋管弦乐队相合、相融的结果。然而作曲家本人的想法却是：

> 让日本的传统音乐适应西洋音乐，或者将二者混合应该不难，但是我对这些都不感兴趣。

说明武满彻从根本上就没有把日本的、西方的区别开来对待，而是将其作为同等的然而却相异的音乐元素来根据自己对声音的追求去选择或创造。在武满彻的视线里，东西文化是一面完整的镜子（通过镜子映射出自我的存在）而不是窗外的各自独立存在的风景。武满彻自身与这两种文化的共生、共存构筑了他音乐风格的元点。然而作曲家所处的地理的、历史的环境应该是不可回避的现实，作为在西方的主流文化圈内求发展的日本音乐家，都要面对一个自我身份的认知问题。每一位作曲家都不能对自己本民族的文化无动于衷，在这个问题上，武满彻经历了：认同——叛逆——再认同——更深度的理解——升华——这样一个曲折的过程。在武满彻晚年经常提到这样一句话：

> 如果可能的话，我多想像鲸鱼一样拥有健硕、优雅的躯体遨游于既不是东方也不是西方的海洋。

再一次认证了武满彻在东西方音乐文化之间，作为国际主义者的艺术态度。超越不同种族的差异、文化的高低，建立共通、共融、互补、和谐的音乐之圣殿，这也许就是武满彻终生为之追求和奋斗的理想和目标吧。

作曲家离开音乐的传统和历史的元点进行创作是困难的，艺术的价值在于独特风格的确立，而风格一定是个人思维及审美意念的反映。武满彻用他一生的创作实践，以世界主义的胸怀，努力消除东西方音乐文化的界限、弥合传统与现代的断痕，为世界人类文化的共同发展作出了卓越的贡献。他制造了诸多文化艺术元素的交融，形成了武满彻与德彪西的“音响交融”；武满彻与梅西安的“音响交融”；传统音乐与现代音乐的“音响交融”；东方音乐与西方音乐的“音响交融”；创造了独特的“武满彻音响”的世界。

【上篇　武满彻的和声技法】

第一章　音组织结构

第一节　音　列

音列、音阶是构成音乐及其和声的基础。这些特殊音组织的多元化构成体现了武满彻对音乐的独特理解和创意，可以说，音列模式是贯穿武满彻创作始终的一种作曲手段。

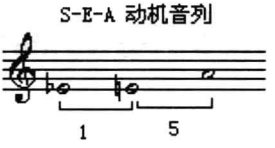
一、三音列（动机）

三个音的组合是构成音级集合的最小单位。一般情况下，个性化三音列的频繁使用对旋法的风格形成具有动机式的决定意义。在武满彻的创作中，三音列经常是作为一个特殊的符号性动机来使用的，如“海的动机式三音列”（见例1.1.0）：$^{\flat}$E－E－A（SEA），音级集合为3～5［0，1，6］。如果把这三个音名颠倒过来可以和作曲家本人的姓 takemitsu（武满）① 有所联系。该音列包含一个小二度和一个纯四度，呈直线上行态（style），作为主导动机首次出现是在管弦乐曲《冬》（1971，冬，Winter）练习号［F］4的第4小节（见例1.1.1）。

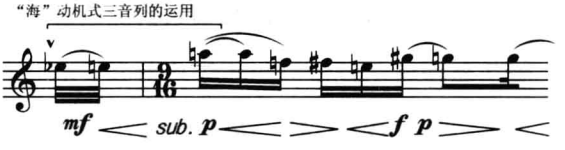
---

① takemitsu 是“武满”的日语发音，武满彻将自己姓中所含的三个字母 A，E，S 提取出来，做逆行排列成为 S，E，A，作为海的三音列动机。

例 1.1.0：

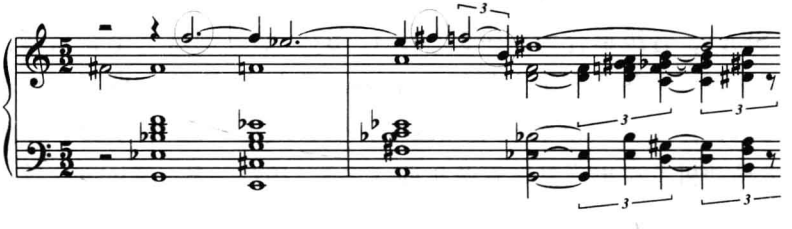


例 1.1.1：



但早在他的成名作《弦乐安魂曲》（1957，弦楽のためのレクイエム，Requiem for Strings）中便曾有所显现，此三音列动机又与他的管弦乐曲《遥对来自远方的呼唤!》（1980，遠い呼び声の彼方へ!，Far Calls. Coming far!）中“海的动机式三音列”遥相呼应。下面是《弦乐安魂曲》开始部分的钢琴缩谱，从高音声部中可见小二度＋纯四度音组如 F －♯F－B（3～5［0，1，6］）的三音列雏形（见例 1.1.2）：

例 1.1.2：



1994 年为纪念鲁托斯拉夫斯基写的长号独奏《径》（1994，径—ヴィトルド・ルトスラワスキの追憶に，Paths）中的旋律片

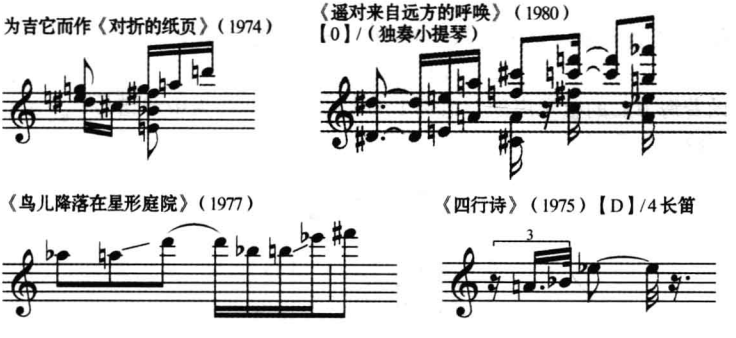
断更加密集地使用了这个音列的原形及变形。下例中的 A 形分别把原形的小二度音程转为大七度音程，纯四度扩大为增四度音程，B 形是原形的逆行。（见例 1.1.5－1）这个片断的前五个画线部分为变形，最后一个为原形。（见例 1.1.5－2）之后，频繁出现在武满彻 70 年代中期以后的作品中，如 1974 年为吉它而作的《对折的纸页》（1974，フォリオス，Folios）、1975 年的《四行诗》（1975，カトレーンⅠ，Quatrain）、1977 年《鸟儿降落在星形庭院》（1977，鳥は星形の違庭に降りる，A Flock Descends into the Pentagonal Garden）、1980 年创作的管弦乐作品《遥对来自远方的呼唤!》（1980，Far call. Coming，Far!）等。由于该音列多次被武满彻在不同的作品中使用和强调，因而形成了鲜明的风格特征，故称做“武满彻三音列”。

以下为 S－E－A 动机音列在作品中①的应用的情况：

（1）以原型的旋律形态出现（见例 1.1.3）

（2）以变形的纵向和弦形式出现（见例 1.1.4）

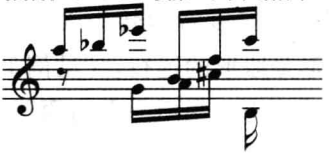
例 1.1.3：



① 部分谱例转引自皮特·布特著《武满彻的音乐》，P. 214。

《向着海》（1980）11页，一段

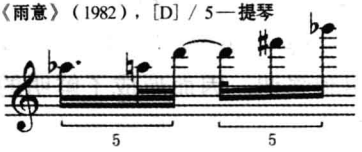
《雨树》（1981）12页第1小节，颤音琴



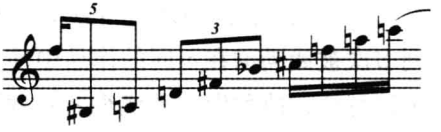
《寂寞的路》（1981）120小节，一提琴

《雨树素描》（1982）24 小节

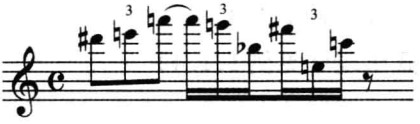
《雨意》（1982），[D] / 5—提琴



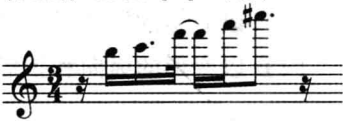
《怪》（1994，长号）/第4页第六行



《水之梦》（1987）【K】/4长笛

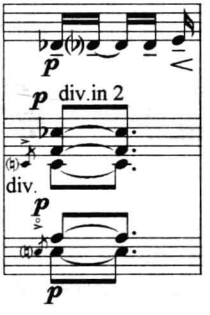


《梦之时》（1981）【B】/7小提琴

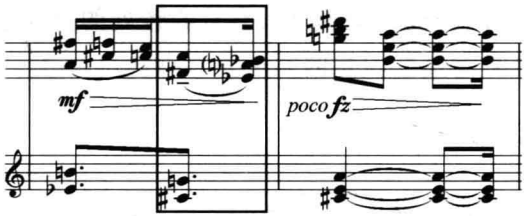


谱例1.1.4－1与1.1.4－2的各片断里面体现出“动机式三音列”蕴含在各声部之中的纵向排列（另见例5.4.1－2）的情况：

《向着海Ⅱ》的弦乐声部　谱例1.1.4－1（上一行为中音谱号，下两行为低音谱号）

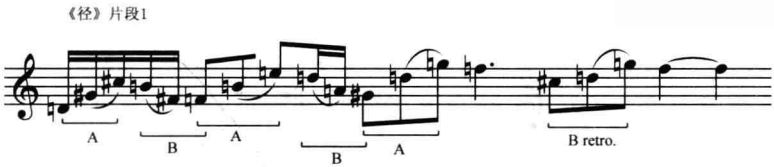


《星座》的钢琴部分　例 1.1.4－2（上一行为高音谱号）

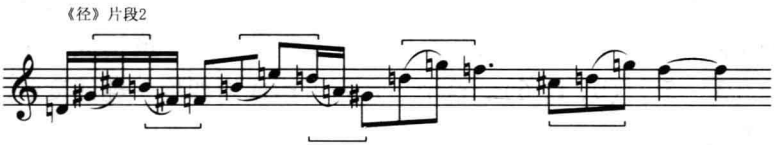


谱例 1.1.5 是海的动机式三音列（SEA）在横向旋律中各种变形及原形的连续运用的样式：

例 1.1.5－1：



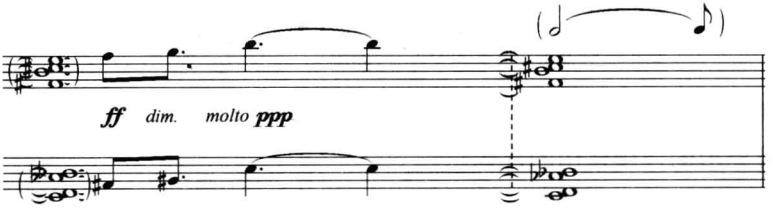
例 1.1.5－2：



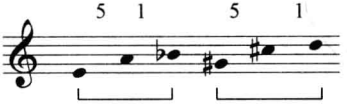
在 1979 年创作的钢琴曲《闭上的眼睛》（1979，閉じた眼一瀧口修造の追憶に一，Les yeux clos）中也有类似的音列出现。如第 2 页第 1 行第 2 小节（上下行都是高音谱号）处，在一个不发声音的 8 音复合和弦的背景下，以两个单音声部出现的是武满彻三音列的同族类三音列：F－G－B/♯F－♯G－C，这两个声部之间仅间隔了一个耐人寻味的小二度，目的是突出和强化此曲大七度核心

音响。在这部作品中，大二度 + 大三度的动机式旋律多次以不同移位的形式反复出现，并为 C – D – ♯F 结束全曲的，表明这个大二度 + 大三度的动机式旋律已具有核心音列的重要意义。（见例 1.1.6）

例 1.1.6：



例 1.1.7：



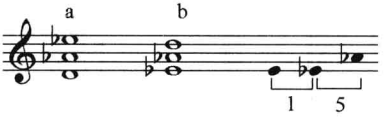
不谋而合，韦伯恩在 1911 至 1913 年间创作一部重要作品—《五首管弦乐曲》（Op. 10 No. 3，见例 1.1.7）在开头部分的六音列中隐含着一个动机性的三音列，由纯四度 + 小二度构成音级集合［3～5］（0，1，6）。这个三音列可构成增四度 + 纯四度的四度叠置和弦。

毫无疑问，从结构形式上看，这两个音列有着异曲同工之妙，武满彻音列是它的逆行。如果用阿伦福特的音集合理论解释的话，韦伯恩的纯四度 + 小二度的三音列与武满彻的小二 + 纯四音列有着相同的音组织结构。即，音级集合［3～5］（0，1，6）。

由此还会联想起布列兹在 1957 年的《Mararume 即兴》系列Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ中频繁使用的和弦 D – ♭A – ♭E 或♭E – ♭A – D（见例 1.

1.8)，a 和弦的外框是一个小九度，加入的中间音后又形成了一个减五度音程。B 和弦是一个外框是大七度，加入中间音后又形成了一个增四度音程。形成这两个和弦的基础音列是 D －♭E －♭A［3－5］（0，1，6）与小二度＋纯四度的“武满彻音列”完全相同。

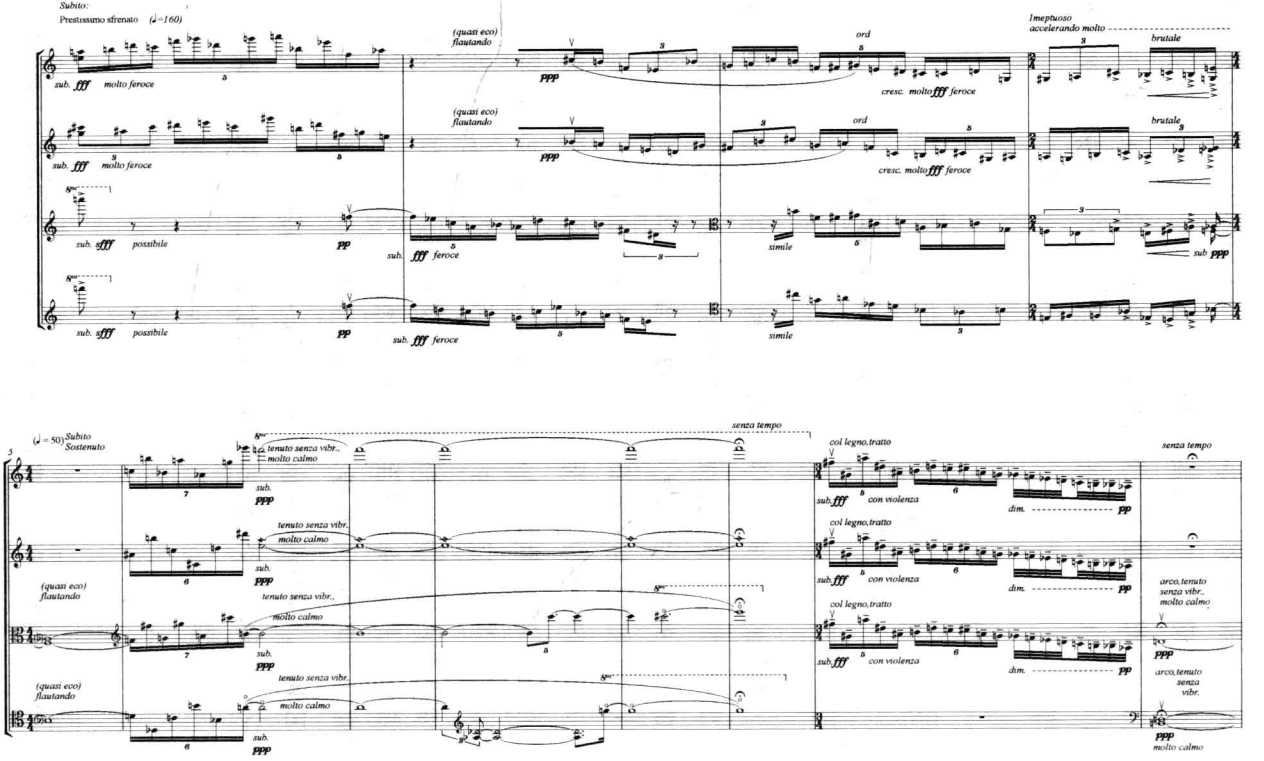
例 1.1.8：



类似的动机式三音列的用法在利盖蒂的中期创作中也表现出突出的个性。不同的是利盖蒂选择了一个远离先锋派尖锐音响特征的三音列——大三度与大二度的结合（与谱例 1.1.6 结构相同），而且是直接的纵向和弦结构（见例 1.1.9）。这是利盖蒂在 1968 年的作品《弦乐四重奏第 2 号》第一乐章的片断：上面一行是从 15 小节到 70 小节的情况。小提琴Ⅰ与小提琴Ⅱ为一组，中提琴与大提琴为一组形成两股交叠的音流，至 19 小节处以 ppp 的力度在中低音区拉出一个虚弱的三音和弦 F－♭A－♭B；下面一行是从 64 小节至 70 小节的情况。在一个高音区相同律动的不协和和弦的长音之后，迅速下滑到一个更低音区的 B－D－E 和弦。下例第 19 小节是 F－♭A－♭B 和弦，第 70 小节是 B－D－E 和弦，在 1965～1968 年期间大量使用的和弦。即，小三度＋大二度①。

① 参见沼野雄司著《利盖蒂、贝里奥、布列兹——前卫的终结与现代音乐的去向》，东京，音乐之友社，2005 年 9 月，P. 128～134。

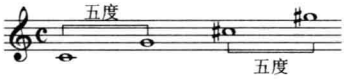
例 1.1.9


Subito:
Prestissimo sfrenato (♩=160)
sub. fff molto feroce
(quasi eco) flautando
ppp
ord
cresc. molto fff feroce
Imperuoso accelerando molto
brutale
sub. sfff possibile
pp
sub. fff feroce
simile
sub ppp
(♩ = 50) Subito Sostenuto
tenuto senza vibr., molto calmo
sub. ppp
senza tempo
col legno, tratto
con violenza
dim.
arco, tenuto senza vibr., molto calmo
arco, tenuto senza vibr.

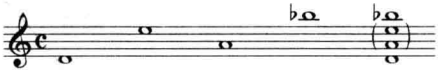
二、四音列

在管弦乐曲《遥对来自远方的呼唤!》中，武满彻用两对五度音程（C－G，♯C－♯G）来构成远关系的调性对峙（见例1.1.10）。时隔五年在被誉为新浪漫主义风格的管弦乐曲《梦窗》（1985，夢窓，Dream/Window）中，武满彻将两个二度关系的五度排列成开放式的四音列（见例1.1.11）。

例1.1.10：



例1.1.11：



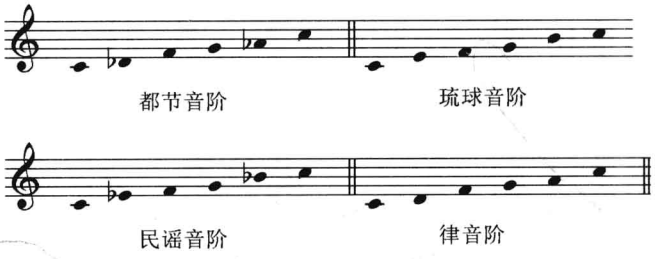
上述四音列形成于调性布局的安排，具有一定的调性意义。而创作于1973年的钢琴曲《在远方》（1973，フォー・アウェイ，For away）中运用了由两个小二度构成的四音列C－♭D－F－♯F，因为该四音列包含了两个日本民族特色的三音列，即都节四度三音列（C－♭D－F）和琉球四度三音列（♭D－F－♯F），这种半音化的旋法特色更接近日本民族的听觉习惯（见例1.1.13）。

三、五音音列

五声音列有许多不同结构的组织方式，其中日本传统音乐所使用的五声音阶即是具有特定结构的五声音列。日本音乐学家小泉文夫（Koizumi Fumio，1927～1983）认为日本列岛广为流传的音阶主要有四种类型：都节音阶、民谣音阶、律音阶、琉球音阶

（见例 1.1.13）。构成日本音阶的单位是四度音列，以上四种日本音阶均由两个结构相同的四度音列构成。民谣四度音列：小三 + 大二；都节四度音列：小二 + 大三；律四度音列：大二 + 小三；琉球四度音列：大三 + 小二。如此便把五声音阶再细分成了一个四度框架内的三音组，不同的二度与三度的结合体现了不同音阶的韵味。如都节音阶的特性音组：E - F - B（上行），B - A - F（下行），上行音组是一个五度框架，由小二度 + 增四度构成；下行音组是一个增四度框架，由大二度 + 大三度构成[①]。民谣音阶与律音阶与中国的无半音[②]五声音阶的结构相同。

例 1.1.13：



武满彻早期作品《浪漫曲》（1949，ロマンス，Romance）具有明显的都节音阶的旋法特征（见例 1.1.14）。这是一首钢琴小品，题献给他的老师清濑保二，具有鲜明的日本民族主义和声风格。同时，也显露出武满彻在音阶使用上的思维定势，即基音、五度链生成法及异质音[③]介入等方式。和声总体上具有五声性纵

---

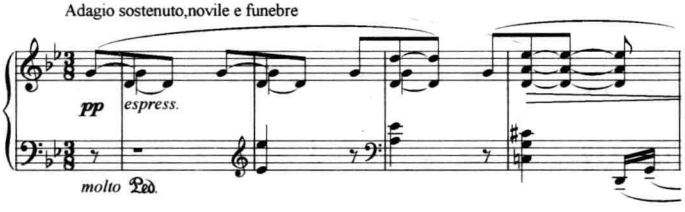
① 小泉文夫著《日本传统音乐音阶调式的基本构造》，罗传开翻译。

② 日本的民族调式基本是五声调式，即“无半音五声调式”和“有半音五声调式”两类。参见缪天瑞著《律学》P. 243。

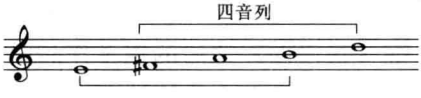
③ 异质音，指音列以外的音，是和弦外音的引申概念。

合化[1]特点。乐曲开始处1～4小节：该曲以D－♭E －G－A的都节音阶材料为核心音展开的：

例1.1.14：

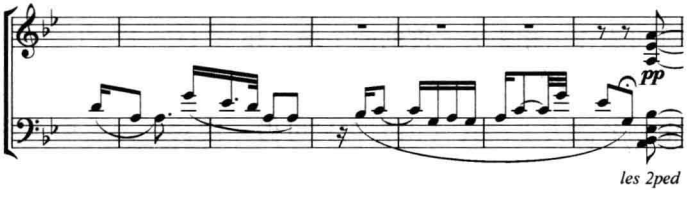


例1.1.15－1：



又如，在为中提琴与乐队创作的《秋之弦》（1989，ア・ストリング・アラウンド・オータム，A String Around Autumn）中，主要音高材料是五音列E－♯F－A－B－D，可以分为两个四音列（见例1.1.15－1）。具有大二度＋小三度的五声性特点。而下面的例子是选自同一作品中的一个片断（见例1.1.15－2），具有明显的都节音阶旋法的特点，下边一行的旋律是基本由下行形的D－♭B－A－G－♭E都节音阶构成的五音列。

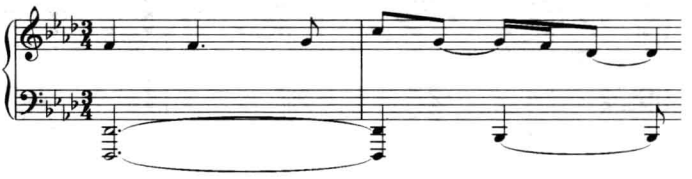
例1.1.15－2：



① 桑桐著《和声论文集》，上海，上海音乐出版社，2002年，P.4。

与此相似的还有《祈祷》（1990，リタニーマイカル・ヴァイナーの追憶に，Litany）第一乐章第 17～18 小节也是都节音阶的音调：（见例 1.1.16）

例 1.1.16：



但这种鲜明的具有民族性音阶特点的旋法风格在武满彻中期的创作中逐渐淡出，继《浪漫曲》之后的钢琴作品中更多见到的是全音音阶、八音列等颇具现代音响特征的音高材料，直至晚期回归后才再次浮现出来。

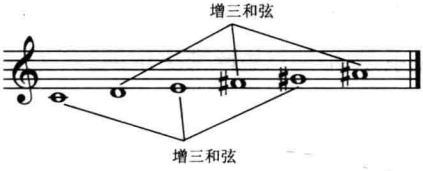
四、六音列

武满彻使用的六音列以全音阶为多，也有特定结构的六音列出现。

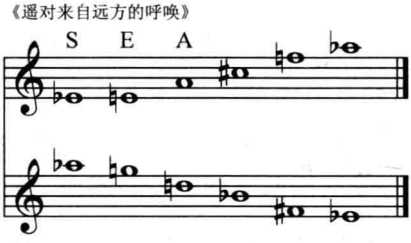
（一）全音列音阶

全音列音阶，即通称的全音阶，又叫六声调式音列、全音调式音列等。在谱例 1.1.17 中，音列中相邻两音之间均是大二度，亦可看作由相距大二度的两个增三和弦（C－E－♯G　D－♯F－♯A）构成，是把十二个半音做六等分，即在八度区域内以大二度作等值划分的人工调式（因为它只可做一次移位，被梅西安列为有限移位调式的第一种——有限 I）。在全音阶的系统里有基音存在。

例 1.1.17：



例 1.1.18：



在武满彻的作品中，除了使用完整的全音列（6/6）之外，还经常把六个音做若干片段式的切割性使用。在早期的钢琴作品《连续不断的休息》（1952，遮られない休憩 I II III，Uninterrupted rest I II III）中，运用了不完整的全音列（4/6）。

（二）特定结构的六音列

武满彻在《遥对来自远方的呼唤!》使用了由“海”（SEA）三音列扩展构成的六音列，继而又运用了它的逆行倒影型（见例 1.1.18）。

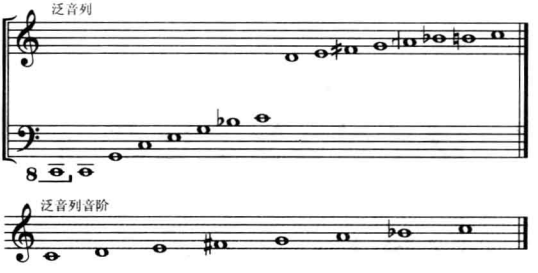
五、七音列

（一）泛音列音阶

泛音列音阶是产生于泛音列的七音音列（见例 1.1.19）。此音阶来自“基音泛音音列”中的第 8、第 9、第 10、第 11、第

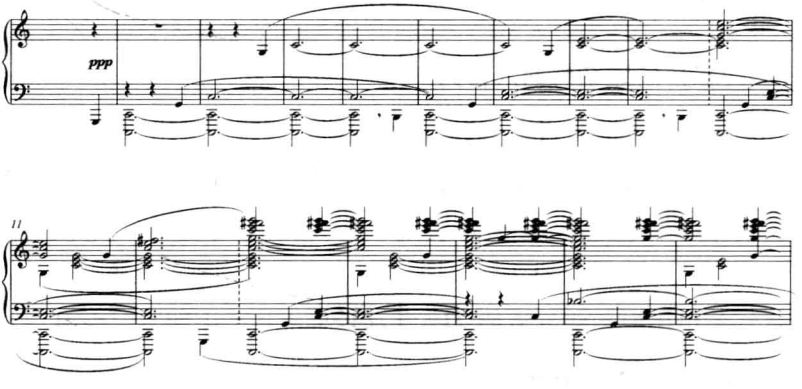
12、第13、第14、第16音（设第8音为C，则第11音是半升F，第13音是半降A）。泛音列是某一个基础音发声后伴随出现的各音，全部音的关系是由一个基音来决定的。

例1.1.19：



有许多作曲家使用过泛音列音阶。巴托克在芭蕾舞剧《木刻王子》中将持续不断的基音放在低声部更加明确地提示出，这是一个产生于泛音列的音阶（见例1.1.21）

例1.1.21：



该音列在斯克里亚宾看来是一个神秘的音响世界，又叫普罗米修斯六声音阶的C－D－E－♯F－A－♭B－C是由神秘和弦的横向排

列而成的。并且包含利底亚四度（C－♯F）、混合利底亚七度（C－♭B）的特征音程，综合了多种音阶的特性，具有较强的多义性。

而武满彻特别关注泛音列音阶的升四级音。显然，武满彻对泛音列音阶的青睐源于他对音的自然属性的认同感和敏感性。泛音列的第11谐音（如果按泛音的序列来排序是第10个）实际上是“半升F”，即比五度相生律的♯F低。而武满彻对♯F音认识却是来自于五度相生律的五度链的顺向延伸（C－G－D－A－E－B－♯F）。他认为在钢琴上白键的F音是不自然的，因为在以C为基音的五度链的顺向延伸中所得到的应该是♯F音而不是F，所以，升四级音更加协和自然（作者按：平均律所模拟的C－F这个纯四度是自然的、协和的；C的振动周期乘以四分之三①就能得到F的振动周期）。这遇到了一个问题，即，泛音列、五度相生律、十二平均律当属三个完全不同的律制体系，来源于不同的音响概念，它们生成的音也是完全不同的，应该分门别类地认识。而武满彻在具体使用这个音列的时候，往往是出于音阶结构的考虑，既没有像巴托克那样揭示泛音列的音响本质，也没有像斯克里亚宾那样予以特殊的排列范式形成固定的和声音响。而是将泛音列音阶作为音高组织的基本素材使用，偶尔也直接地排成了纵向的非模式化和弦音响（参见和弦结构的七音列和弦谱例）。因而，武满彻对于声音本质的自然属性的认同感和敏感度并没有对他创作中的音高组织逻辑产生积极的作用，某些音列的设定显现出一定的人工痕迹。

（二）七声调式音阶

诸多的七声调式音阶中，在武满彻的作品中能见到的有和声

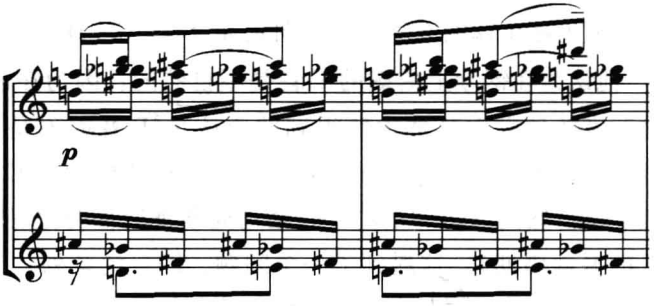
---

① “乘以四分之三”是“乘以三分之四”的逆转。“乘以三分之四”，即“三分益一”，属于“三分生律法”，逆转过来“乘以四分之三”属于“三倍生律法”。

大小调音阶和利底亚音阶。

1. 和声大调：《雨树素描 II》（1992，雨の樹素描Ⅱ—オリヴィエ・メシアンの追憶に，Rain Tree Sketch II）的开始处，D－E－♯F－G－A－♭B－♯C（见例 1.1.22）。

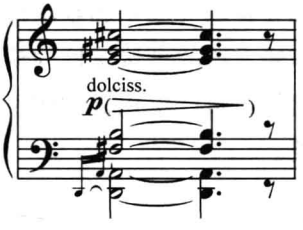
例 1.1.22：



2. 利底亚音阶

钢琴曲《祈祷》的第二乐章第 29 小节是一个完整的利底亚音阶，在曲中是作为一个段落的中止和弦出现（见例 1.1.23）。

例 1.1.23：

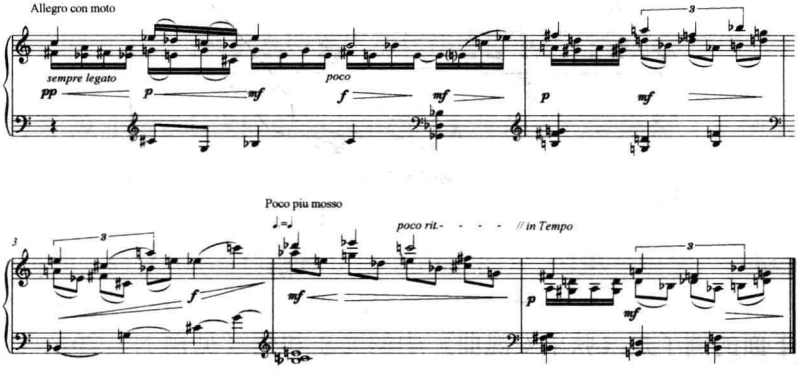


六、八音列——有限移位调式

武满彻在没有接触梅西安的作品之前就曾经在 1951 年的《两首慢板》（《祈祷》是在此曲基础上的再创作）中使用过有限

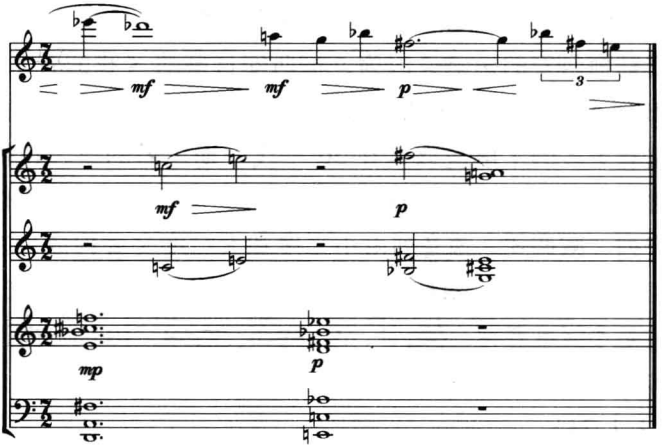
移位调式 II（以下简称有限 II），作曲家自称是凭着自己的直觉和思想来发现的。除此之外，对其他有限移位音列的应用可以推测为受到梅西安的影响，因为，梅西安自撰的《我的音乐语法》是在 1954 年翻译成日本语出版的，可见，武满彻对梅西安的作曲技法有更多的了解应该是在 50 年代中期之后的事。在梅西安的七种人工调式中，武满彻最常使用的是有限 II。又被称作八声调式音列、减调式。该音列由小二度和大二度交替构成，其中包含了两个减七和弦。由此可见，除了大二、小二、三全音之外，更多的是小三度音程。(0，1，3，4，6，7，9，10）下面是体现在钢琴作品中的有限 II（《祈祷》的第二乐章第 30 ～ 34 小节）（见例 1.1.24）。

例 1.1.24：

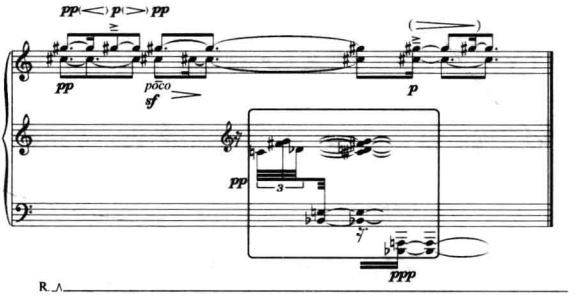


有限 III 见《妖精的距离》（1951，妖精の距離，Distance de Fee）的第 5 小节（见例 1.1.25 - 1）。晚期的钢琴作品多使用八音音阶和全音阶的音列素材，如《闭上的眼睛 II》的第一小节的下两行声部是八音列有限 II。（见例 1.1.25 - 2）

例 1.1.25－1：

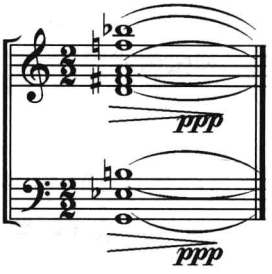


例 1.1.25－2：



下面的例子是《弦乐安魂曲》中的终止和弦（见例 1.1.26），这是一个八音的音列（在此例中，D、♯F 的重复音被省略）。与梅西安的有限 III 十分相近，即（0，1，2，4，5，6，8，9，10），只省略了一个♯C 音。需要说明的是，这种略显随意的固定音列之上内音的省略（或外音的增加）在武满彻作品中并不少见，如《黑色的图画》（1958，黒い絵画，レオノール・フィニーによる，Tableau Noir）［L］的第一小节处的纵向八音列和弦与梅西安的有限 VI（0，1，2，4，6，7，8，10）近似。

例 1.1.26：



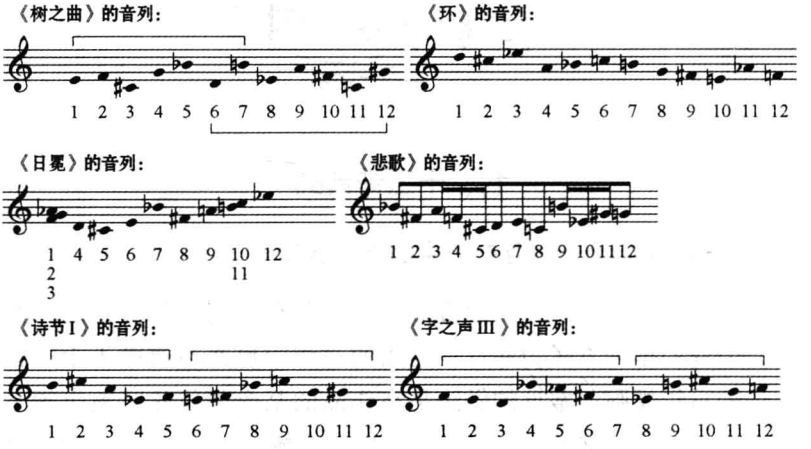
七、十二音音列

（一）由不同音列互补产生的十二音音列

武满彻的十二音音列经常体现为内部有不同音列要素互补的十二个音的排列方式，并且在运用的过程中也并不遵循于十二音技法的写作规则。常见的做法是在作品的某个部位片断地出现十二个音的序列，如在《树之曲》（1961，樹の曲，Music of Tree）的第 29 小节逆行卡农的地方出现了完整的十二音序列（见例 1.1.27，《树之曲》的音列）；在《日冕》（1962，ピアニストためのコロナザ・クロッシングコロナIIサクリファイス，Corona for pianist（s）CrossingCorona II for String（s））的第一乐章，［chant I］的第二行开头部分完整出现了十二音的序列（见例 1.1.27，《日冕》的音列）；《环》（1961，リング（環），Ring）的 12 音列在［N］乐章的长笛声部完整出现（见例 1.1.27，《环》的音列）。下面几个作品的音列都不同程度上含有两个或多个音列复合的情况：如《树之曲》音列的 1～7 是梅西安有限移位 II 的第二移位，6～12 是梅西安有限移位 II 的第三移位；《字之声 III》（1960，ソン・カリグラフィIII，Le Son Calligraphie）的音列的 1～7 是［7～33］的音集合，8～12 是在前面音列的基础上形成半音阶的补充音；《诗节 I》（1969，スタンザⅠ，StanzaI）音列

的6～12音是［7～33］的音的集合，而1～5是在后面音列的基础上形成的半音阶的补充音；《悲歌》（1966，ヒカ（悲歌），Hika）的音列由四组增三和弦构成。

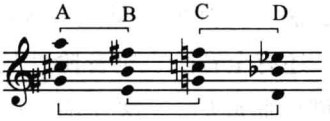
例1.1.27：



（二）由纵向和弦之间的逻辑结构生成的十二音音列

武满彻作品中有一种囊括十二个半音的特种纵向和弦的组合形式，十二个半音产生于由和弦之间的特殊逻辑结构的控制下。下例是管弦乐曲《梦窗》的和声化的十二音音列（见例1.1.28）。这四个三音和弦相互之间有着紧密的联系，构成的音程分别为三种，即纯四度、纯五度、小六度。和弦的类型有两种，一种是由单一音程构成的和弦（四度和弦、五度和弦），一种是由不同音程构成的和弦（混合和弦）。A与B、C与D之间是分层移位关系；A与D之间是镜像对称关系；C产生于B的音程紧缩，由五度和弦变成四度和弦。这四个和弦的音组合在一起正好是一个十二音音列。不难看出，这一组和弦是经过作曲家深思熟虑和缜密设计的。

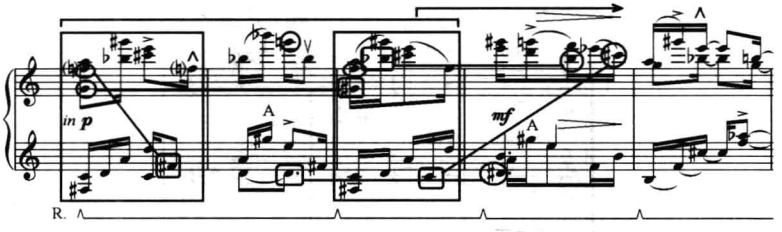
例 1.1.28：



（三）以音列和弦为基础附加异质音生成的十二音音列

例 1.1.29 钢琴曲《雨树素描》的开头部分，在前三小节的微循环结构中，可看作是以 D 为主音的纵向泛音列音阶构成的三度叠置和弦为基础附加异质音而形成了梅西安有限移位Ⅲ，至第四小节再增加辅助性半音♯D、B、♯C，构成完整的十二音音列。还有一种考虑是，第一小节包含了两个泛音列音阶，即以 C 为主音和以 D 为主音的泛音列音阶的复合（附加了一个异质音 F），这便涉及到了下一节的内容——音列的多重复合。

例 1.1.29：



第二节　音列的多重复合

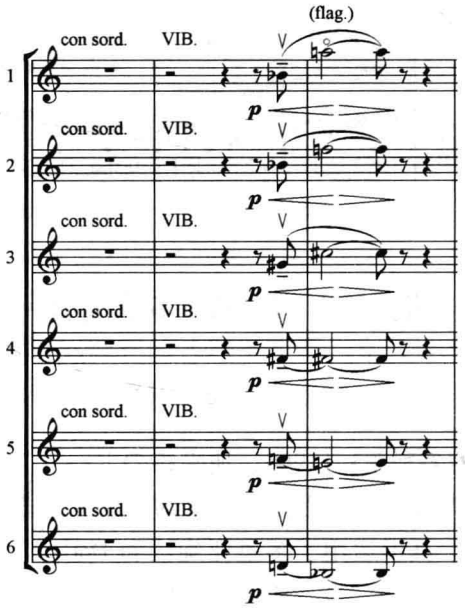
一、泛音阶用法

《地平线的多利亚》（1966，地平線のドーリア，Dorian Horizon），该作品大量的弦乐泛音与丰富的力度变化表现出缜密而多变的音响层次。其中运用了多里亚旋法和 Dorian Augment（增）、Dorian Diminish（减）、全音阶等最终构成了十二音音列。武满彻

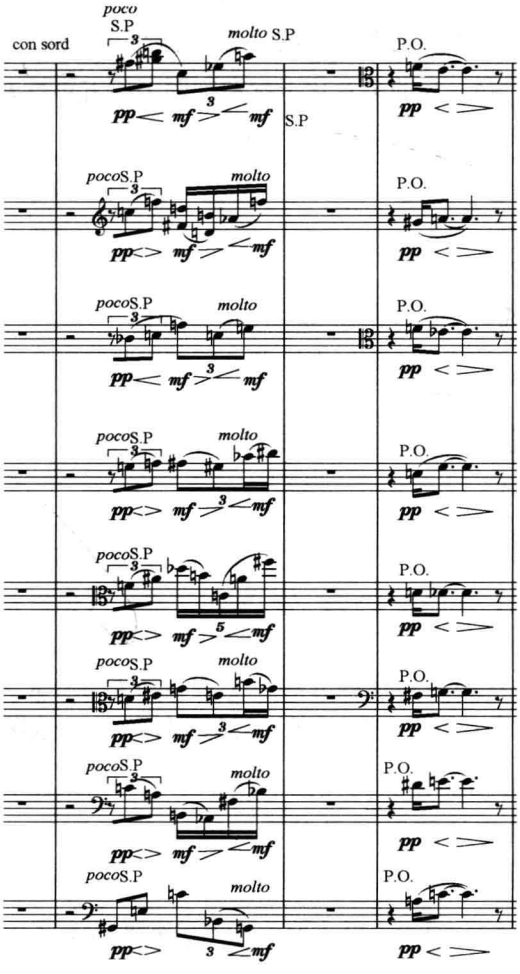
在创作笔记里曾经明确说明："这个作品（《地平线的多里亚》）是在主调性多里亚旋法，及其增多里亚—Doria Augment，减多里亚—Doria Diminish，还有全音阶、全音阶性的音列等构成的八度内的十二音基础上创作而成的。"这种调式用法来自于美国爵士乐作曲家乔治·拉塞尔的和声理论专著《利底亚·半音阶性·概念》的影响。武满彻曾经撰文专门推荐这本书，并予以高度评价。由于原英文书名的语义复杂，很难精确地翻译成日文，武满彻特别总结出"利底亚概念"一词来称呼这本书。

下面的例子是《地平线的多利亚》第22～24小节（见例1.2.1），由六把小提琴奏出的和弦。弱拍起的和弦是4/6全音阶（部分全音阶）和弦+1（D－♯F－♯G－♭B＋F）；强拍位的和弦是属于半音体系的（E－F－♯F－A－♭B－♯C）。第110～112小节（见例1.2.2），密集排列的半音化和弦（第四行为中音谱号）。

例1.2.1：



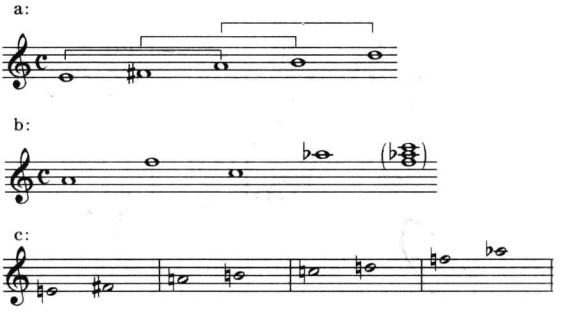
例 1.2.2：



在《秋之弦》(1989，ア・ストリング・アラウンド・オータム，A String Around Autumn）中，有三个音列的形成值得关注（见例 1.2.3），a 是一个由大二度与小三度构成的五声音阶，可

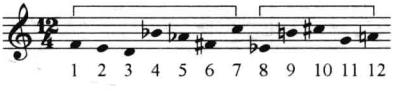
形成三个四度音程；b 是一个具有三六度音程排列的四音列，突出六度音程；c 单独观察似乎是自由排序的偶合性音列，但实际上是在 a 和 b 基础上派生出的一个综合性八音列。其中，F－♭A－C 距离♯F－A－B 的半音化干扰和削弱了原五声性音列的纯净音响特征，增强了音列的小二度色彩。

例 1.2.3：



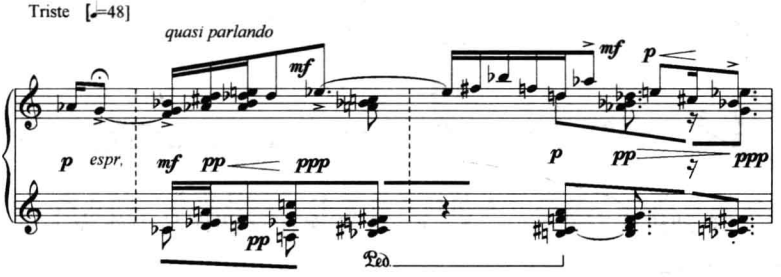
在《在远方》中十二个半音的声场中隐含着八音阶和弦，梅西安的有限 II 的第一移调（加入了异质音），《字之声 III》12 音序列中的全音音列（5/6、4/6）（见例 1.2.4），这两组音列都是以全音阶构成。

例 1.2.4：



例 1.2.5 是钢琴曲《连续不断的休息》开头的部分。高音声部上行的旋律线条中隐含着全音阶，而左手的音组织则有半音阶下行的隐伏线条。

例 1.2.5：



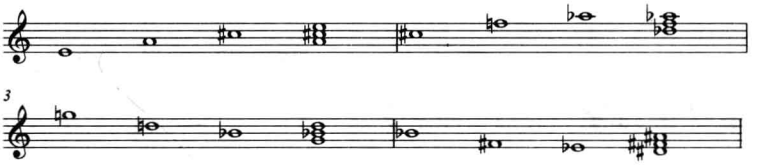
《鸟儿降落在星形庭院》中泛五声音阶与全音阶、半音阶的混合使用显示了武满彻独特的音响追求（参见中篇综合分析的部分谱例）。

二、潜调性

调性因素在武满彻早期、晚期的作品中表现尤为突出。从 50 年代的《两首慢板》、《妖精的距离》到 80 年代的《遥对来自远方的呼唤!》、《梦窗》、《空气》（1995，エア，Air）等，调性的因素或明示在重要的音列、低音、终止式的结构部位，或暗藏在声部进行的局部或复杂织体的内部。通过仔细观察和对照总能发现一些潜调性的用法。关于早期作品的调性情况请参看第六章，在此不赘述。下面就 80 年代以后的作品《遥对来自远方的呼唤!》所体现的 A、B、C、D 四种潜调性因素加以说明：

A. 首先表现在音列结构内部，在上行谱表中的 E－A－♯C 构成了 A 大和弦、♯C－F－♭A 构成了♭D 大和弦，下行谱表中的 G－D－♭B（下行）构成了 G 小和弦、♭B－♯F－♭E（下行）构成了♯D 小三和弦。大和弦之间和小三和弦之间都是大三度关系（见例 1.2.6）。

例 1.2.6：



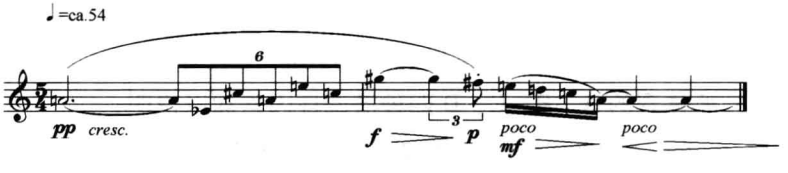
B. 动机式三音列——S－E－A 首次在这部作品中作为主导动机贯穿全曲。

C. 体现功能关系的五度音程以小二度的距离并置：C－G 和 ♯C－♯G。

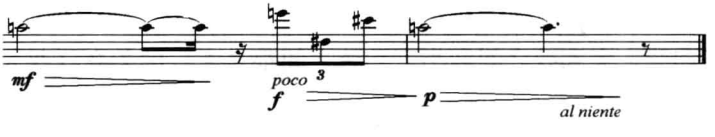
D. 中心音 C 在首尾呼应及各部分多次长时间持续，在这部作品中有调中心音的意义。

同出一辙，《空气》在这种首尾呼应的中心音的用法基础上，更加明确了三音的存在，在开头的两小节中已明显听到了 A 大小调的主题旋律（见例 1.2.7－1），而在结尾的终止处两小节是一个明确了的 A 大三和弦（见例 1.2.7－2）。以上说明在武满彻晚期作品中潜调性因素的广泛存在。

例 1.2.7－1：



例 1.2.7－2：



小　结

多样化的音列运用是武满彻音乐构成的基础。从中世纪到现在，西方的“作曲技法”主要是音高的操作技法，这些音高素材一般均是规律性的、有中心音的、组织化的排列（音阶）。经过漫长的写作实践，在这样严格限定的音高组织结构中产生出对位法、和声、曲式等创作理论规范，这些应该是欧洲音乐的本质所在。对于作曲家来说，在什么样的音高组织系统中展开自己的音乐创作，将是确定自己的历史定位的重要出发点。武满彻的音高组织定位是，在整体半音化无调性音响中有局部分成的音阶、音列结构；在全音阶、五声音阶的旋法中加入半音化因素。通过以上分析列举的诸多作品片断可以说明，在武满彻的创作中存在着音阶、音列的局部性控制，和弦的根音组织已经失去传统意义上的控制作用，而持续音起着某种强调的作用。在无限可能的和声组合的背后，横向的旋律音组对和声的纵向结构起着支配性作用。库兹茵[①]指出，武满彻的早期创作是以音阶为联想基础的作曲技法，而横向音高素材的纵向化及附加半音的习惯用法一直伴随在武满彻的创作中，形成了武满彻的特征性创作手法之一。

在本章的第一节，针对武满彻个性化动机式三音列及其纵向的音组织结合的情况作了较为详细的疏理，武满彻慎重地选择了“海动机”音列，作为他创作中的核心音列，笔者称之为武满彻音列，这个音列在武满彻不同时期不同作品中以不同的形态频繁

---

① Timothy Koozin，（美国），发表了若干研究武满彻的论文。

出现，以横向旋律形态的漫延性交织为典型，从 1957 年《弦乐安魂曲》的诞生一直到他生命终结前夕的 1996 年《空气》[1]，武满彻将这个音列运用了较长的时间。无论是作为横向旋律的音高材料还是作为纵向的和声素材，在他的整体创作中均起着重要的核心性音响的贯穿作用。

---

① 长笛独奏《空气》（Air）创作于 1995 年，1996 年 1 月 28 日首演在瑞士的巴塞兰德州，由植村泰一独奏。

第二章　和弦结构

在无调性的音乐作品中，和弦结构通常并不是三度叠置而是以非三度叠置为特征的。常见的音程有四度、五度、三全音、大小二度、大小七度、大小九度等。除此而外，四、五度叠置和弦，各种附加音和弦以及音列和弦等也是常见的结构形态。这些和弦以复合和弦[①]的结构形态，在现代音乐中被广泛使用（在本章第四节的分层和弦部分集中说明复合和弦在武满彻作品中的具体运用情况）。和弦结构复杂化形成的根本原因在于拒绝传统调性因素的存在，紧张、尖锐、柔软、安定等概念性的音响特质造就了现代和声所面临的尴尬，而明亮、暗淡、闪烁、深沉等诸多色彩性的音响本质也许是现代和声所要达到的真正目的。本章选取几种在武满彻的作品中比较有代表性的和弦结构予以提炼和整理，需要说明的是，这些和弦本身在结构上并不是武满彻首创或专用，但在运用的过程中所体现的个性手法是笔者所要强调的。

第一节　带分裂和弦音的三度叠置

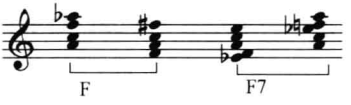
所谓带分裂和弦音的三度叠置，是指在三度叠置的和弦结构中，把一个或更多的由和弦音分裂出来的小二度音附加到和弦

---

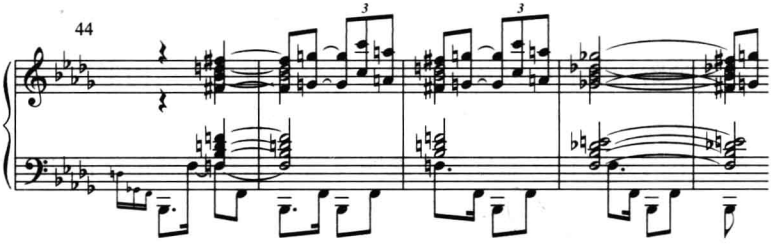
① 桑桐先生在《和声学专题六讲》中对复合和弦的定义为："由两个或两个以上不同根音、不同结构或不同音级的和弦（或音程）相互纵合而构成的和声结构。"除此而外，本文还包括传统结构之外的各种结构的和弦的复合。人民音乐出版社，P. 176。

中，通常的形态是分裂三音的三和弦与七和弦，但也有分裂根音、五音和七音的情况（见例2.1.1）。

例2.1.1：



例2.1.2：



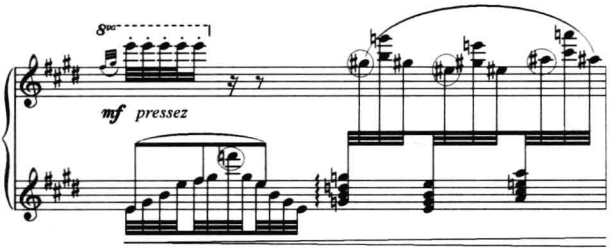
德彪西、拉威尔、巴托克等20世纪初大作曲家都曾使用过这种极端不协和的、带分裂音的三度叠置和弦。德彪西在《前奏曲》第二集的《维诺门》中第44小节处的片断：在低音哈巴涅拉的固定节奏上，旋律声部重复着感伤的切分旋律。第一小节的第二拍是一个分裂五音的$^{\flat}$B大和弦$^{\flat}$B－D－F－（$^{\sharp}$F），这个$^{\sharp}$F便是由五音分裂而产生的附加音。也许是为了削弱不协和的强度，德彪西将这一对小二度音（F、$^{\sharp}$F）分置于高音旋律与低音声部的节奏化音型之中。而第四小节持续两拍的纵向和弦的音响更加具有紧张度，表面上貌似一个复合和弦的形态，但从前后音高走向的逻辑上看，应该确认为由$^{\flat}$B大和弦五音分裂出的上下小二度而构成的（见例2.1.2）。

拉威尔的分裂根音的用法十分精彩，下例中的四组分解和弦以不同音区将一对根音E^1-F^2，$G^1-{}^{\sharp}G^2$，E^1-E^2，$A^1-{}^{\sharp}A^2$隔

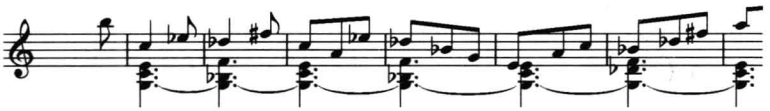
开，应该说是出于色彩的考虑（见例 2.1.3）。对于巴托克来说，与其说是分裂三音不如看作同名大小调更为贴切。例 2.1.4 是《为弦乐、打击乐和钢片琴写的音乐》的片断：以小节为单位间隔出现的 C 大三和弦与旋律层的$^{\flat}e^{1}$音构成了错位的复合。

从以上三个短小音乐片断中，不难发现作曲家独具匠心的创意。虽然通过和弦的构成样态上看，德彪西在 1910～1913 年间写成的 24 首钢琴前奏曲之第 15 首《维诺门》（La puerta del Viño）、拉威尔完成于 1905 年的钢琴曲《镜子》之二“悲伤的鸟儿”（Oiseaux tristes）以及巴托克 1936 年创作的管弦乐曲《为弦乐、打击乐和钢片琴而作》（Music for Strings, Percussion and Celesta）中都出现过同样的和弦结构，但其织体形态各异，创造的音响效果也迥然不同，而最根本的区别在于他们构筑音高组织的出发点不同，很明显德彪西和巴托克的灵感发端于调式的复合，而拉威尔从画眉鸟儿的啭鸣中捕捉到了色彩的变化。

例 2.1.3：

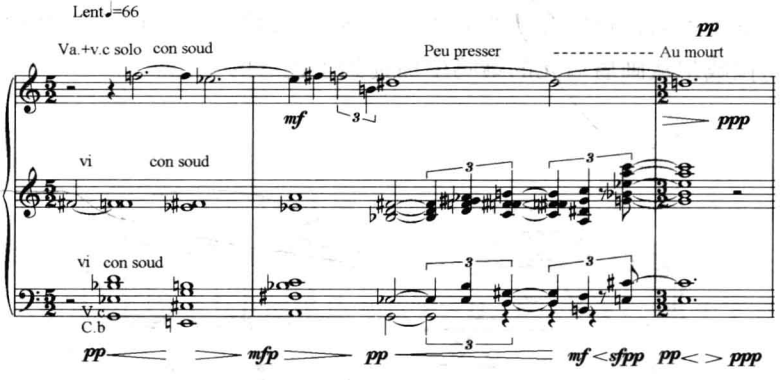


例 2.1.4：



但是，武满彻的分裂音和弦受到的是“布鲁斯和弦”① （带分裂三音的属七和弦）的影响，并运用得更加自由。如前述例2.1.1的四个和弦中，前两个三和弦分别加入分裂的三音、根音，后两个七和弦分别加入了分裂的七音和三音。这种和弦结构呈现在具体作品中的时候，其形式是多种多样的，如例2.1.5武满彻在《弦乐安魂曲》的开头小节，由第一个音♯F过渡到下一个和弦（G－♭E－♭B－D－F－♯F，其他声部保持，旋律声部的♯F下行小二度到F），上声部♯F音可看作它的等音♭G，是♭E和弦的分裂三音，而F音对于这个♭E和弦来说可以看作为九音，参照《弦乐安魂曲》的开始片断（见例2.1.5）。

例2.1.5：



A——B——C

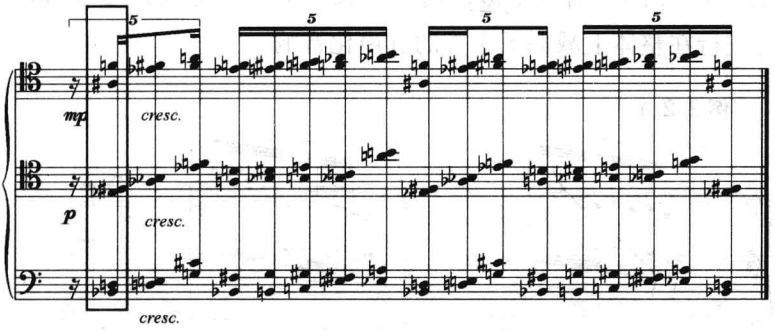
如此，《安魂曲》开头的三个柱式和弦：A、B、C便可分别认定为建立在根音♭E（♭E－G－♭B－D－F－分裂九音［♯F］）、♯C

① 布鲁斯和弦：构筑在布鲁斯音阶上面，包含布鲁斯音级的和弦称为布鲁斯和弦，其外在特征是包含一个或数个降音音级。引自蔡松琦著《流行音乐和声技法》，上海音乐出版社，1997年7月，P.150。

（♯C－E－G－分裂五音［♯F］－B－♭E＝♯D）、A（A－C－♭E－分裂七音［♯F］－♭B）上的三度叠置的九和弦结构，［♯F］作为乐曲开始的音头而显得非常重要，在三个长音和弦中作为分裂九音、分裂五音、分裂七音得到很好的强调。

1970 年代初，日本的现代音乐创作进入了向传统音乐回归的转型时期。文化嗅觉敏感的武满彻开始关注日本的雅乐，1973 他创作了两部与民族音乐有关的作品：《秋》（1973，秋，Autumn）、《秋庭歌》（1973，秋庭歌，In an Autumn Garden）。前者是为琵琶、尺八和管弦乐队而作，后者是以雅乐的形式而写成。下面的片断来自于《秋》［A］第一小节（见例 2.1.6），在这一系列纵向和弦中，有一个主要和弦多次出现，即开始的第一个和弦♭B－D－♭E－♯F－♯A－F，如果把♯A 作为♭B 的异名同音排除在外，剩下的五个音便可以排列为♭B 和弦加分裂三音、五音的和弦。第一组的第一个和弦、第四组的最后一个和弦是它的原样重复。在第二组和第三组出现的时候增加了一个异质音 A。仔细观察还发现这个片断按和声的节奏可划分为 8＋8 两组，由于节奏的变更在结尾处附加一个和弦（第一个和弦），实际形成 8＋8＋1 的情况。

例 2.1.6：



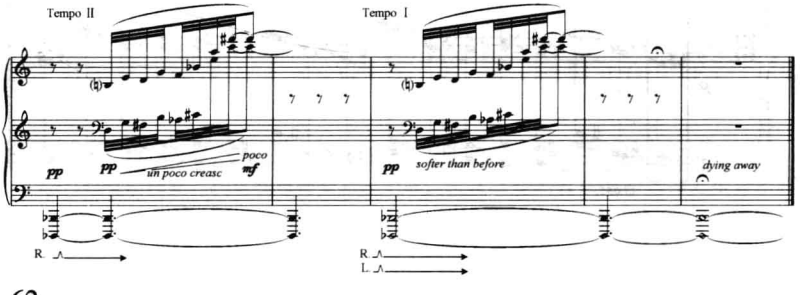
第二节　以四度为基础的叠置和弦

以四度为基础的叠置和弦，主要指在四度音程基础上，在其上方或下方叠加其它音程而构成的和弦。四度音程及其转位、特别是四度音程的平行进行具有鲜明的东方民族音乐的色彩，也许武满彻在此类和弦结构的使用上深受德彪西与梅西安和声风格的影响，或者说武满彻更愿意在二者之上营造感性与理性相结合的个性化的音响世界。

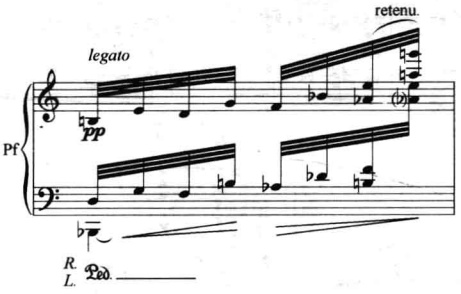
一、四度联缀

连续四度（包括纯四度、增四度、减四度）在武满彻的作品里随处可见，常见的是四度与附加音的混合形态，单独使用的情况不多。见《雨树素描》结尾的最后 5 小节（见例 2.2.1），该音乐片断的材料引自武满彻的另一首室内管弦乐作品《雨意》（见例 2.2.2）。这是一小节的材料以两种不同速度的重复，在八度♭B 低音的支持下，上方为一长串连续的四度进行，开头两音一组的纯四度分明可构成局部的五声性旋律进行，并可局部形成以 G、♭B、A 的多调域联缀，当然，武满彻用下方大六度音程的平行进行在整体上减弱了东方的五声化音响。

例 2.2.1：



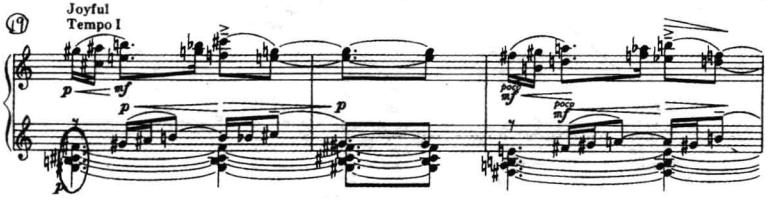
例 2.2.2：

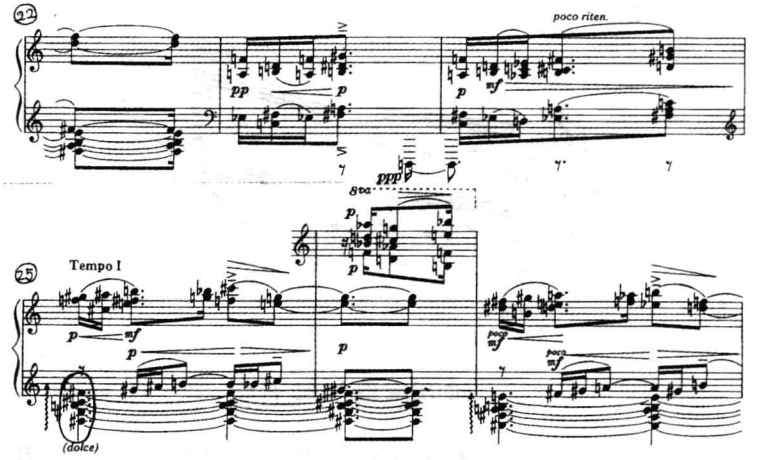


二、纯四度叠加纯五度

在变化多样的四五度叠置和弦类型里，武满彻习惯自和弦的上方向下叠加而构成变化的和声音响，从而形成向低音区自然的延伸，可以说是一种较特别的构成方式。譬如，两个纯四度加一个纯五度，接下去增至三个纯四度加一个纯五度，这种和弦结构具有很强烈的东方韵味。在《雨树素描 II》的第 19 小节和第 25 小节左手的第一个和弦（见例 2.2.3）。这个片段的前两小节与后两小节下方的严格大二度模进一起构成一个大句子，接着插入两小节对比材料，第 25 小节开始是前面一大句的重复（a－b－a 式句法），在左手的低声部和弦的下方增加了一个♯D 音，即前文所说的三个纯四度加一个纯五度和弦，仅添加了一个音却大大改变了整体的和声音响。

例 2.2.3：

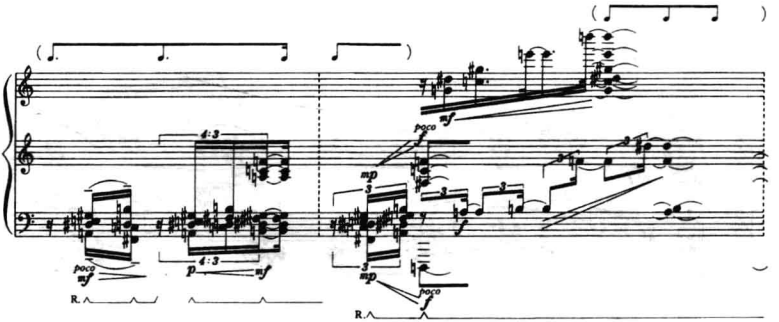




二、纯四度叠加三度

纯四度下方叠加三度音程即构成了协和的六和弦音响，但是，在武满彻的非调性音乐逻辑中间偶尔显现的协和和弦不一定具有调性意义，而是可以看作由基础音程之上的叠加而形成的具有纵向音高结构意义的音响性和弦。如《闭上的眼睛 II》第 6 页第二行第 1 小节（见例 2.2.4）的前数第 5 个和弦，右手是一个 F－C－A 大三和弦的第一转位，但是，从前后构成和弦的关系上推断，该和弦又可以认定为 C－F 四度音程基础上，在下放叠加三度音 A 构成。

例 2.2.4：



与该和弦同时发响的下方和弦是 B－D－♯F－♯G，一个在♯G音上建立的减小七和弦，这两个和弦的根音关系是增二度，总体的音响是不协和的。

第三节　音列纵合性和弦

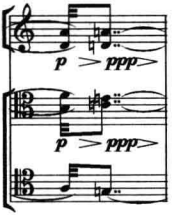
音列纵合性和弦，由横向的音列、音阶予以纵向结合构成，即由特定的音列所含的各个音高材料按照一定的排列组合方式，垂直排列成纵向的和音结构形式。这种和弦在音高材料上是被特定音列所限定的，但是，排列法却可以是根据音乐表现的需要而随机变化的，并随着前后声部的关系而定。武满彻从实际音响的需要出发，对音列和弦的使用显现出极高的洞察力和随意的感知性。这种纵合性和弦是武满彻一贯使用的和弦结构方法之一。

通过对武满彻的不同时期作品的观察不难发现，音列是其构思和组织作品的一个基础步骤。经常使用的音列、音阶形式有：五声、六声、七声、八声等多种情况，并由此会产生五音、六音、七音、八音和音，甚至是由十二个半音构成的和弦。例如七声音阶纵向排列的例子以钢琴曲《祈祷》的第二章第 19 小节最为明显，这是以 D 利底亚音阶的垂直排列而成的七音和弦。这种音列所包含的音高材料原封不动地垂直构成，是一种简单明了的样式。而在更多的作品中呈现的音列和音，却是加入音列外音的变化形式。在武满彻早期的一些作品，如《妖精的距离》、《弦乐安魂曲》、《黑色的图画》等均能找到附加外音的音列和音的例证。这些异质的、似乎是“不相干的”“外来客”作为装饰、润腔之类的要素成为武满彻展示自己的灵动的、感性的东方审美追求的浓墨重彩，是武满彻音乐所特有的一种音高组织方式。

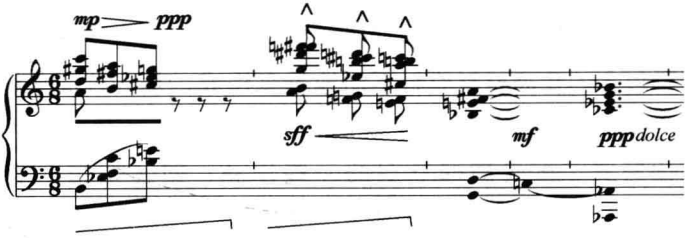
一、五音和弦（五声音阶）

由钢琴的五个黑键音构成的五音和弦在《孤寂的声音》（1958）（第22小节）处有过灵活的用法。包含五个黑键音构成的和弦在上层，下面是E－A－G三个异质音的分层处理。这个五声音阶和弦在后来的作品《鸟儿降落在星形庭院》得到广泛运用（见中篇的综合分析）。武满彻的五声音阶的纵向垂直复合还体现在为琵琶、尺八和西洋管弦乐队而作《十一月的阶梯》（1967，ノヴェンバー・ステップス，November Steps）61小节处管乐器声部的和声（见例2.3.1）。

例2.3.1：



例2.3.2：



二、六音和弦——全音和弦

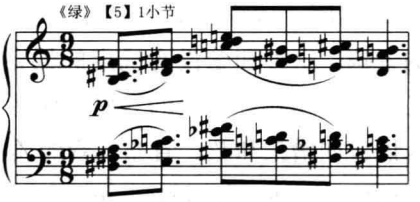
六音和弦最常见的就是全音阶和弦，作为全音和弦（Whole－tone chord）的一种，它与传统和声的距离更加遥远，因为这六

个平等的大二度音阶完全没有任何方向性和目的性，不包含有小二度的不协和音，三度，特别是大三度是全音阶和弦的典型音程，具有悦耳的音响。这种和弦没有确定的低音，因而也就没有确定的调性意义。但是，六音和弦的一些省略形式却能够与传统和声联系起来认识，如增三和弦、省略五音的属七和弦（C－E－♭B）、法国增六和弦（C－E－♯F－♭B）等。从一些理论家对上述和弦所使用的“全音音阶属和弦”的称谓即可记录传统和声的印记。由于这些全音和弦的生成来源于全音阶的使用，自20世纪初，印象派作曲家即对全音阶倍加青睐，我们可以在德彪西的作品中找出大量的例证，如《前奏曲》第一集，“德菲的舞蹈”第1～4小节，《帆》中，建立在♭B上的全音和弦，结束处前数第11小节；《佩里亚斯与梅利桑德》开始处♭A上的全音和弦等。

武满彻的典型用法是将全音阶予以截断，如把全音阶的六个音的6/6分解成5/6、4/6等情况，在这个不完全的全音阶（5/6，4/6）的基础上附加一个或多个异质音，即全音阶截断+1，如钢琴曲《不间断的休息》第24～28小节（见例2.3.2），在第25小节的和弦序进中，第一个和弦为4/6+1+1、第二个和弦为5/6+1、第三个和弦为5/6+1。

《绿》（1967，グリーン，Green）是武满彻在创作《十一月的阶梯》的同一年里完成的又一部优美的管弦乐作品，具有德彪西印象派的音响风格。《绿》第一小节的第三个和弦是全音阶和弦+1（0，2，3，4，6，8，见例2.3.3），是全音阶和弦的活用。这是个截断式全音阶和弦+1：C－D－E－♯F－♯G＋♭E，此种用法的目的：一个是增加和声的密度，一个是隐蔽全音阶的音响。全音阶的集合（指六个音）是［6－35］，音程能量是060603，在异质音的递增过程中，随着半音的增加，音程能量也随之增加直至全音阶音响的消失。

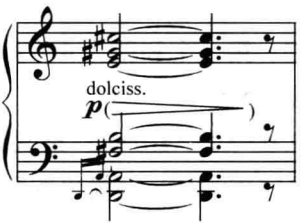
例 2.3.3：



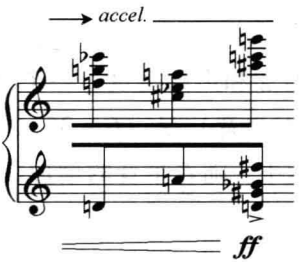
三、七音和弦

例 2.3.4 是武满彻的晚期钢琴曲《祈祷》的第二乐章中间段落的终止和弦。七音和弦按由低到高的次序排列为 D－A－♯F－B－E－♯G－♯C，若按横向音阶的顺序可排列成 D－E－♯F－♯G－A－B－♯C，正好是 D 利底亚音阶。例 2.3.5《弱奏的层次》（1961，ピアノ・デイスタンス，Piano Distance）第 41 小节的以全音阶构成的七音和弦。

例 2.3.4：



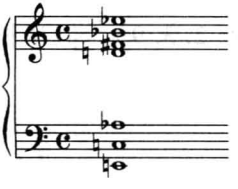
例 2.3.5：



四、泛音阶和弦：

在《妖精的距离》的第27小节的第二个和弦（见例2.3.6）是一个特征性七音和弦，音列：C－D－♭E－E－♯F－♭A－♭B音级集合［7－33］（0，1，2，4，6，8，10），即所谓的全音音阶＋1，这个和弦含有泛音列音阶的升四级和降七级音的特性音级，与泛音列音阶的C－D－E－♯F－G－A－♭B（0，1，3，4，6，8，10）十分相似；《梦窗》［R］处的弦乐声部；《你所谓的时间从我这里流过》（1990，フロム・ミー・フローズ・ホワット・ユー・コール・タイム，From me flows what you call Time）的终止，是一个以泛音阶为骨干音的、纵向附加异质音的和弦。

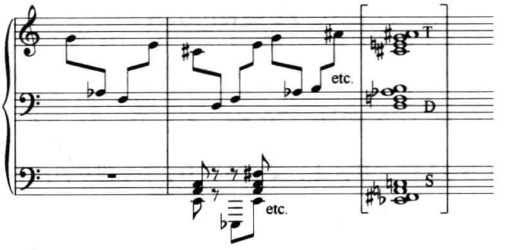
例2.3.6：



五、十二音和弦

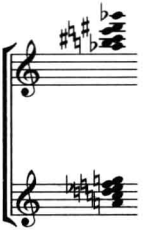
十二音和弦指在八度内均分的12个半音（12平均律制）垂直排列、同时发响的和音组织。从音响上已经构成了“音群”或“音簇”（Tone Cluster），是和弦中最具浓度的结构。巴托克把十二音和弦比作“像海潮一样”的声音。不同的是巴托克的十二音和弦仍然是在调性功能中和弦的纵向重叠。如《神奇的满大人》中的片断和声构成（见例2.3.7）。

例 2.3.7：

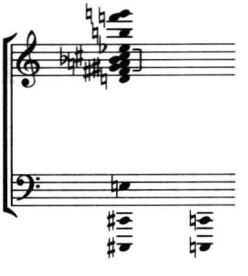


而武满彻的十二音和弦是建立在横向的音列基础上的。具体可分为两种情况：一种是密集的纵向排列：如《星座》（1968，アステリズム，Asterism，见例 2.3.8）是一部半音“过度饱和状态”①，音响及其不协和的作品之一，与同期的《十一月的阶梯》、《织体》（1964，テクスチュアズ，Textures ARCII - partI）一样用了“音群作法”②。在该作品的［D］处，小提琴声部奏出了一个十二个半音和弦。《鸟降落在星形庭院》［F］第 3 小节的和弦也是一个十二音和弦（见例 2.3.9），但从排列上更强调了黑键音（划线的部分）。

例 2.3.8：



例 2.3.9：

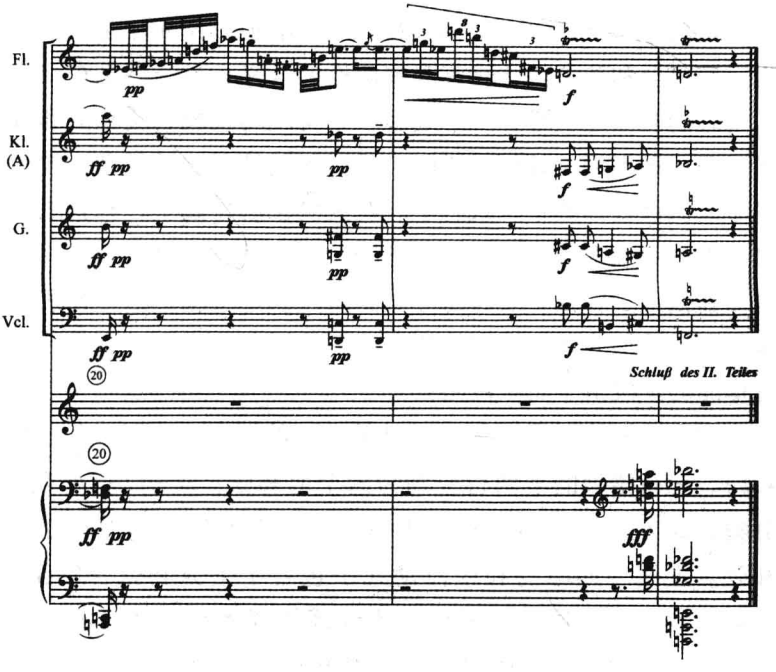


① 引自皮特·布特著《武满彻的音乐》，小野光子译，东京，音乐之友社，2006 年 2 月，P. 130。

② 楢崎洋子著《武满彻和三善晃的作曲样式：关于无调性和音群作法》，东京，音乐之友社 1993，P. 86。

关于十二音和弦的用法，令人很容易想起一部20世纪初很著名的作品。勋伯格于1912年创作的《月光下的彼埃罗》的第14曲的终止部分用了一个几乎令世人震惊的、不协和的终止和弦。为了缓解多个二度音程的不协和音响，勋伯格将不同音高在近五个八度的区域内排开，并将一部分和弦音在钢琴上的高、中、低三个区域作隔段式配布，三度叠置的排列至少从视觉上消减了不协和的刺激程度，同时，在木管声部把余下的各个音以二度音程附加在钢琴声部的和弦之上①。

例2.3.10：



① 转引自〔德〕瓦尔特·基泽勒著《二十世纪音乐的和声技法》，杨立青译，上海，上海音乐学院出版社，2006年10月，p.34。

如果说巴托克的十二音和弦是在功能和声体系之下的“大胆妄为”，那么勋伯格所表现的已经是对传统和声的“离经叛道”了。而武满彻却与他前辈的两位大师不尽相同，如果说前者还对协和的程度有所顾忌的话，武满彻则更多的表现出对自身所追求的纯音响的追求，而这种追求是从容而坦然的，并且是不带有任何芥蒂与束缚的自然态。

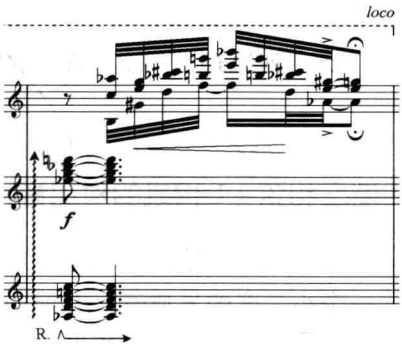
第四节　分层和弦

分层和弦的情况比较复杂，种类繁多。常见的有两种形式：一种是两个或两个以上结构清晰的、相同或不同结构和弦的结合，如复合和弦，往往具有双重调性的含义；另一种是在一个结构清晰的和弦之上增加一个或多个结构较为模糊、暧昧的和音层次，前一种类型比较易于说明，后一种的情况比较复杂，较为多见于非调性音高的组织状态下。在武满彻的作品中，和弦之间的结合方式是多种多样的，如三和弦 + 三和弦、三和弦 + 七和弦、增三和弦 + 三和弦、七和弦 + 七和弦，或在明确结构的和弦为底座上方，叠加非和弦结构的和音等多种复杂的类型。下面列举两首作品的片段给予简单说明：

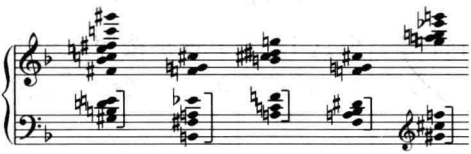
在武满彻的钢琴作品《雨树素描》的第 43 小节处（见例 2.4.1），三行谱表的下两行分别为两个七和弦：D – F – ♭A（附加分裂五音 A）– C + ♭E – G – ♭B – D，这个和弦结构为七和弦 + 七和弦。上面一连串的和弦流动几乎包含了下方和弦音的全部，好似下方和弦的回声。另外，还应该强调指出，这种由两个七和弦构成的分层和弦既具有整体结构的复合意义，其两个和弦之间又是相对独立的、含有特殊意义的音响个体。如大小七和弦结构在武满彻的作品中被广泛使用（例 2.4.2 第一个和弦组与第四个和弦组为大小七和弦 + 任意和弦结构）；♭A – D – F –

A－C 从构成上可看作一个带附加音的七和弦，即七和弦＋1 的形式，这种附加音形式的和弦结构在他的作品中也具有典型性。可见，不同的结构排列在武满彻的作品中往往具有相对独立的音响意义。在管弦乐作品《绿》中，（见例 2.4.2）这五组分层和弦显示出分层结构的特征，其构成是以明确的三和弦和七和弦为底座，在其上方叠加任意和弦结构的复杂结构和音。这些和弦形成一个和声序进，下方的和弦具有较明确的结构意义，依次为：大小五六和弦、省略三音的十一和弦、大六和弦、大小三四和弦、四度叠置和弦，而上方的和弦的结构却很随意。

例 2.4.1：



例 2.4.2：



第五节　附加音和弦

武满彻的附加音概念与德彪西、梅西安有所不同。德彪西的附加音是来源于倚音或出于对音响的追求，用梅西安的话说："……这些音带有一种侵入性和增补的特点，像花里的蜂蜜！……"① 梅西安的增四度附加是基于泛音列的启示，武满彻更接近于德彪西的用法，是在原有音高组织的的基础上介入另外的"异质音"（往往是半音化的），具有"侵入性"和"增补"的特点。至于加什么音、加几个音有很大的模糊性和随意性（根据上下文的需要）。不能形成固定的模式化的样式，完全是音乐流淌中间，于"前文"的条件而定。从附加音产生的时间顺序上说，德彪西的附加音产生于和弦音之前（延留音、倚音），梅西安的附加音是与和弦音同时产生（泛音列原理），而武满彻的附加音产生于和弦音之后。

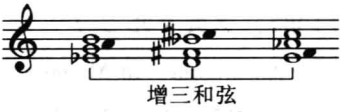
一、增三和弦 +1 构成的附加音和弦

增三和弦 +1 的"1"是指增加一个小二度音程的意思，即在增三和弦之上加入一个小二度的异质音。在前面音组织结构一章中已经专门讨论过全音阶 +1 的用法，并指出这种增加异质音的用法一直贯穿在武满彻各个时期的创作中。《精灵的庭院》（1994，精霊の庭，Spirit Garden）是武满彻的晚期作品，基本音高材料是 12 个半音，但这 12 个半音是按照三个增三和弦分别附加一个半音而形成的三个基本的和弦式结构（见例 2.5.1）。

---

① 转引自郑中著《梅西安钢琴作品研究》北京，人民音乐出版社，2006 年，9 月，P.67。

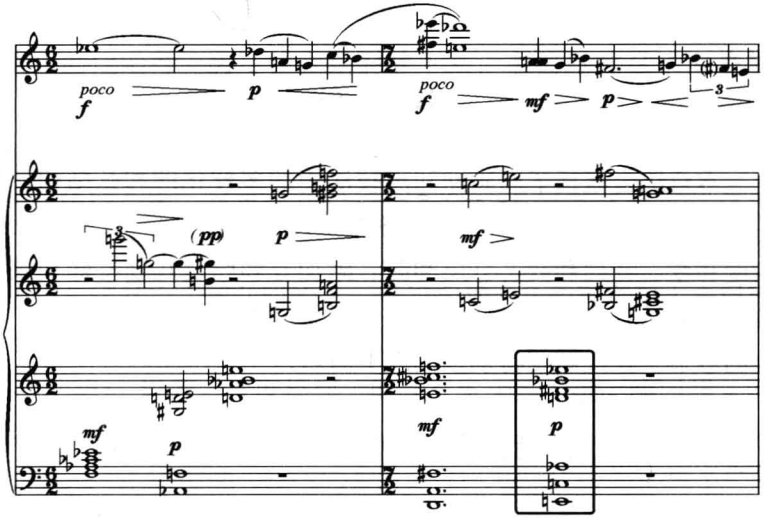
例 2.5.1：



二、全音阶 +1 构成的附加音和弦

全音阶 +1 的附加音和弦最早见于《妖精的距离》中，下例划框中的七音和弦是作品的第 5 小节（见例 2.5.2），C－D－E－$^{\sharp}$F－$^{\flat}$A－$^{\flat}$B 为完整的全音阶，另外附加了一个异质音$^{\flat}$e^{2}，这个和弦是具有武满彻个性风格意义的和弦结构。需要指出的是，全音阶 +1 的全音阶不一定是完全的六个音，省略一到两个音也是常有的（5/6，4/6）。

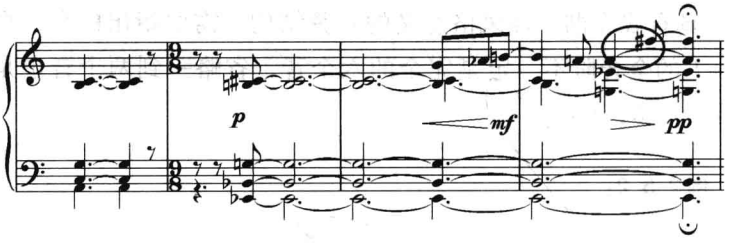
例 2.5.2：



三、三和弦 + 分裂音构成的附加音和弦

这是《乡愁》(1987，ノスタルジアーアンドレイ・タルコフスキーの追憶に一，Nostalghia - in Memory of Andrei Tarkovskij)的结束部分（见例 2.5.3），终止和弦明显具有♭E 大调的调性意义。上方的两个音 A - ♯F 虽然独立构成了协和的大六度音响而格外引人注目，但是就其纵向的和弦结构判断，它们作为♭E 大和弦分裂出的降三音（同名大小调）和降五音（附加增四度）更为恰当。

例 2.5.3：



小　　结

本章综合概括了武满彻和声技法中的多样化的和弦结构，总结了在武满彻的作品中存在的各类结构和弦，列举出三度和弦、四度和弦、音列和弦、分层和弦、附加音和弦及几种特殊和弦的类型，并结合实例加以分门别类的说明和论证。作为本论文中重要的章节，在此需要特别强调以下两点：

一、横向音列的纵向构成（垂直构成和弦）

横向音列的纵向构成，即形成音列和弦。在本章列举的诸多音列纵合性和弦中，六音、七音、八音和弦在武满彻的创作中具

有一定的典型性，因为六音列、七音列、八音列是武满彻运用最频繁的音列，而在六音列中又以全音音阶更为常见，所以全音音阶和弦为武满彻多用且爱用，而正像皮特·布特所指出的那样①，全音阶和弦+1［7～33］（0，2，3，4，6，8）的音列纵合性和弦是体现武满彻的个性化和声语言的重要表现形式之一。

在传统和声学领域，关于个性和弦的使用最早可以追溯到巴洛克时期，甚至更早。随着时代的发展，带有特殊个性或意义的特性和弦体现着不同时期、地域、作曲家的风格特征。通晓和声理论的人都会如数家珍的道出："拿波里六和弦"、"法兰西和弦"、"意大利六和弦"、瓦格纳的"特里斯坦和弦"、斯克里亚宾的"神秘和弦"、斯特拉文斯基的"彼德鲁什卡和弦"等具有特殊意义的和弦。进入20世纪的个性化写作时期以来，作曲家们像魔术师一样演变出各种花样翻新的和弦，音高组织从最初纵向的两个音、三个音、四个音，直至更多，和声音响向着纵向的两极不断地延伸。总体的音响似乎因为纵向结构的复杂化、多层化已变得异常嘈杂。然而，威伯恩也许感觉到了在和声织体上过分膨胀化的危险性，为了让音乐安静下来，韦伯恩施尽了浑身解数，在音乐的诸多要素方面采取的有效手段自不必说，单从他的和弦结构而论，已不是单纯纵向的音响职能，而是构成纵、横的音乐织体的全部。在第一章第一节提到的韦伯恩《五首管弦乐曲》里的动机音列（纯四度+小二度，外框是一个增四度［0，1，6］），就是一个很好的证明。20世纪很多作曲家选择了韦伯恩这条路线。50年代布列兹频繁地使用一个三和弦：D－$^{\flat}$A－$^{\flat}$E、$^{\flat}$E－$^{\flat}$A－D，以四、五度排列，即减五度+纯五度，纯四度+增四度。其横向音列的音集合也是［0，1，6］。60年代后期，利盖

① 皮特·布特著《武满彻的音乐》小野光子译，东京，音乐之友社，2006年2月，P.84。

蒂选用了一个不同以往的五声性的音程结构——小三 + 大二。1965～1968 年之间，他曾经在不同作品中使用过一个和弦（小三度 + 大二度）被称作“利盖蒂和弦”。关于和弦的选择他这样写道：“我尽可能回避，诸如三全音 + 纯四度，或者三全音 + 纯五度那样的，韦伯恩式的大七度、小九度音程。对于我来说，这些都暗示着勋伯格的风格，被用旧了的过了时的东西……。”[①]说明利盖蒂在和弦的选择上是经过深思熟虑的。综上，在同一个时期，几位作曲家均采用单纯的动机式三音列及其纵向的音组织结构，体现出一种对简约式和声音响的共性化追求。

二、异质音的干预

武满彻曾经表示过对异质音的关注：“不拒绝本身范围之外的异质音的干预，这是我非常感兴趣的方面”。结构的方法，一个是附加和弦基础之外的小二度音，即半音性强化，如全音音阶 +1；另一个是附加和弦基础上的分裂音，如三和弦的分裂音。另外在总体不协和音响之中嵌入三度结构的协和和弦及在分层结构中的多种组合形式，造成协和音响对不协和音响的干预也是武满彻从早期至中期和声语言的一个显著特征。

正像本章所陈述的那样，如此丰富的纵向和弦结构铸就了武满彻创造独特音响大厦的基石，然而，在此基础上还需要音乐的其它诸要素之间协调发展。接下来，和声在横向上沿着时间的轨迹如何向前延伸，如果可能的话，它的逻辑是怎样？武满彻的和声序进与传统的逻辑又有着什么样的关系？带着诸多的问题进入第三章——和声序进。

---

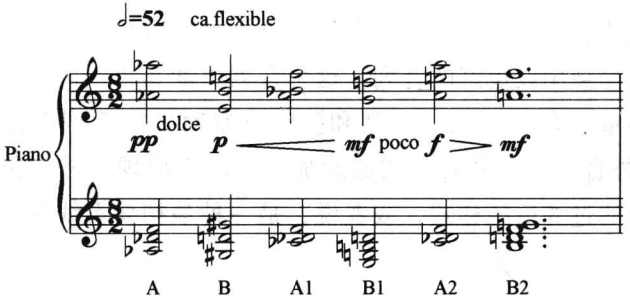
① 沼野雄司著《利盖蒂、贝里奥、布列兹——前卫的终结与现代音乐的方向》，东京，音乐之友社，2005 年 9 月，P. 128。

第三章　和声序进

第一节　和声的动机与主题

梅西安在《对耶稣圣婴的20次注视》（1944）这部作品中设定了若干瓦格纳式的线性动机式的旋律主题，如星的主题、十字架主题等，其中有几个是旋律与和声一体化的主题，如神的主题、爱的主题等。武满彻或许受到了他的影响，1951年在武满彻初出茅庐的学习阶段，即在创作上体现出大胆而执著的追求，作品中已呈现了主题式和弦序进的技巧。如下例（例3.1.1）《妖精的距离》开始处第1小节的和弦序进主题。

例3.1.1：



这六个多音和弦基本以三度叠置为主要结构特征，其中第一个$^{\flat}$D与第二个E_7和弦为这个和弦序进的重要和弦。这个和声主题在之后的几次重复过程中有原样重复的，也有变化的。变化的

手段有减缩、增补等和声的变异（详见第六章的具体分析）。这六个多音和弦的和声进行再加上若干的重复与变化重复的片断，在乐曲的总体发展中占有相当的比例，形成了和声进行中模式化的逻辑进行，对整体的和弦序进起到连接与支撑的骨架作用。像这种多个和弦连续组成的和声进行作为主题式的呈示及其衍生性的展开在武满彻其它时期的创作中并不多见，而代之以像《连续不断的休息》的第二乐章、《在远方》、《弱奏的层次》等作品那样，以短小动机式的多样化重复、一定长度句子的远距离的移位及“格言句式”的引用式用法等变体形式出现。

第二节　影响和声进行的几个因素

一、重复状态中的和声变异

如果说武满彻在曲式结构上巧妙地利用了重复的手段进行展开，那么从某种意义上说，重复的思维逻辑作为一个结构力因素成为了武满彻音乐中不可或缺的一个重要组织手段。而尤为重要的是在重复这个结构框架里诸多音乐要素的变化才是武满彻音乐的精髓所在。这种变化在和声技法方面也有多种多样的体现，譬如武满彻会用设定好的音列，这个音列可能是单一固定的，也可能是多重泛化的。在一系列和弦的反复时，将音列里没有的音（音列外音）作和弦外音式的附加，使前面出现过的和弦成为后面和弦的过滤后的样式，或者说，是一种最初变奏线条的细描和装饰。

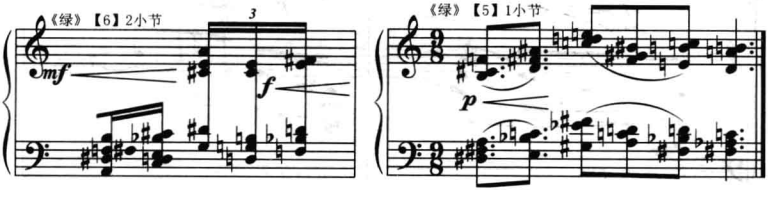
（一）概括性移位

概括性移位，是指音乐片断在重复时，音高组织一部分原样重复、一部分变化重复，做移位处理，使和声纵向结构产生了本

质变化，可称其为“概括性移位”。这种用法在武满彻的早期作品中可以找到很多例证（见例3.2.1）。

例3.2.1：

1967年创作的管弦乐曲《绿》，[5]/1局部和弦作了一个八度距离的调整。

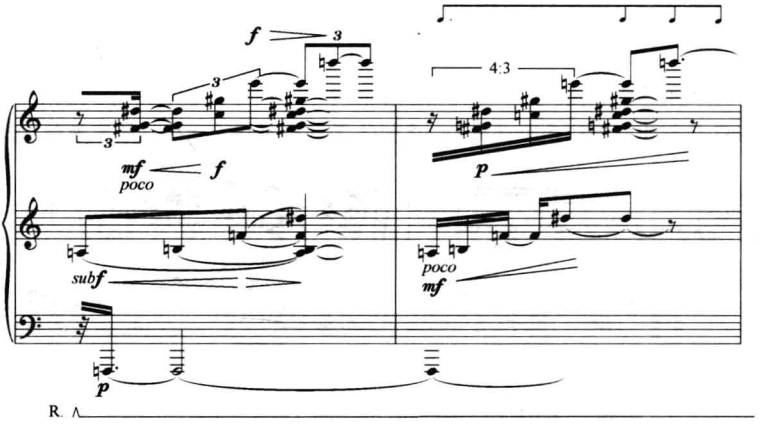


（二）和音结构内部的替换与省略

这也是武满彻一贯使用的一种和声技法，应该是在音乐材料重复的前提下完成的。在保持原有和音的基本框架的基础上，将局部一个或几个音去掉或替换成其它音，此手法虽具有一定的灵活性，表现出作曲家的感性直觉的能动作用，但却与整体音乐的发展需要和作曲家对音响、音色的追求密不可分，呈现出武满彻对音色、音响极其敏锐、细微的追求。

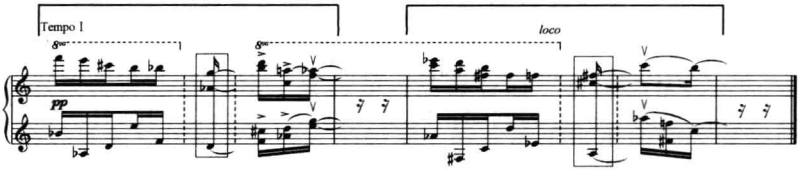
能够列举的例子很多，特别是晚期的作品中常见，如1995年创作的吉它曲《在森林中》（1995，森のなかで—ギターのための3つの小品—，In the woods）第57～60小节，在重复的内部作局部微小的个别音的调动，使重复的各个部分之间既有逻辑的控制，又有音响色彩的细微变化；《闭上的眼睛II》第6页第一行（见例3.2.2-1），两个小节之间是时值紧缩式的重复，上方旋律声部基本保持了严格的音高关系，内声部和低音声部在保持相同节奏律动的前提下，对音高进行了明显的省略，是前后两小节在相同旋律、节奏轮廓的内部纵向的音高结合的变化，导致了微妙的色彩对比。

例 3.2.2－1：



又如《雨树素描》第 53～55 小节（见例 3.2.2－2），划线的部分是相互模进的重复关系，前三分之二部分为不严格的二度模进，后面变化较大。其中方框线内的和弦内音作了替换，是前一个减五度与大七度的不协和音响转化成为一个协和的小三和弦（开放排列）。

例 3.2.2－2：



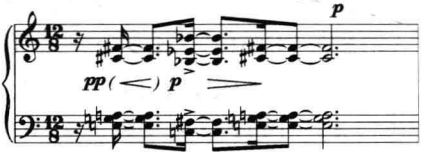
（三）拱形序进

拱形序进，是指一个连续的和弦进行片断，其自身形成一个相对封闭的系统，即，从起始和弦经过一段行进之后再回到最初的和弦上终结，形成和弦序进去而复返的过程。

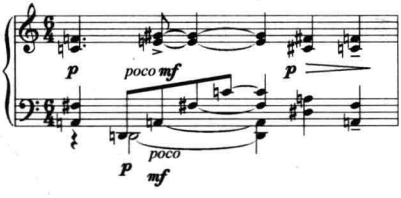
在武满彻为中提琴与钢琴而作的《鸟飞落在路上》（1995，

鳥が道に降りてきた，A Bird came down the walk）中有两处这样特别的和弦进行，如第 51 小节（见例 3.2.3－1）和第 56（见例 3.2.3－2）小节。

例 3.2.3－1：



例 3.2.3－2：



二、低音进行

如果从长距离的低音进行中考查武满彻的低音声部的布局，可以发现“静止的”低音写法是一个典型的特征。所谓静止是指低音长时间停留在一个音上，或者低音的流动间隔较长，并且是级进式、半音式的进行模式。在一个音上长时间的停留，会形成持续音的织体形态，而间隔较长的低音流动会使和声的节奏放缓。所以，武满彻音乐中所特有的气息悠长、平稳舒缓的律动感与他的低音写法不无关系。这种低音写法在武满彻 80～90 年代前后创作的作品中尤为常见，在音乐的进行过程中有不同程度的持续音用法，而且以 C、D 音的持续为多。1980 年的《遥对来自远方的呼唤!》是一部具有调性回归的“新浪漫主义”风格的作品，唯美的小提琴旋律充满了柔软的人性光芒。低音声部 C 音上

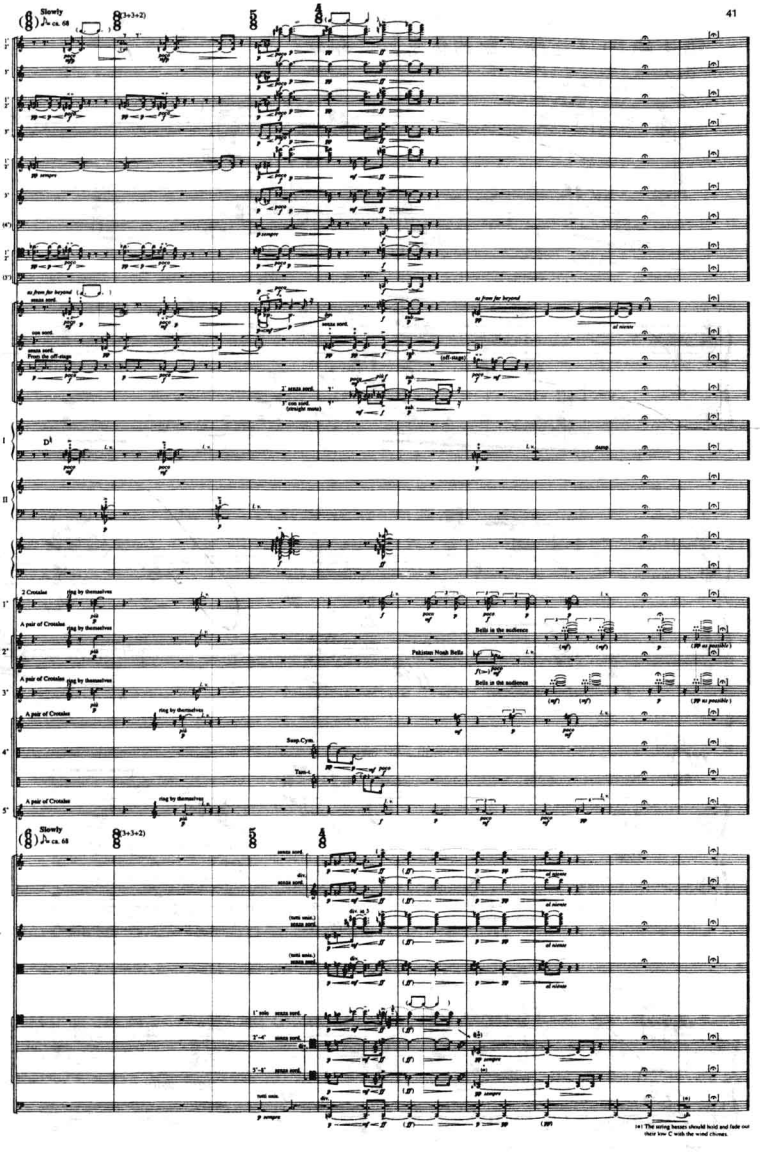
的持续在增强调性感的同时，也为声部平稳的行进打下了坚实的基础。从总体的骨干低音走向上看：C－♭B－B－C－B－C－♭B－C－♯C－B－C，很明显，除了C音的持续，围绕C音作上下环绕式的二度进行也是这部作品低音进行的一个突出特征。有类似低音写法的作品还有很多，如1985年的《梦窗》、1989年的《秋之弦》、1990年的《幻影》（1990，ヴイジョンズ（Ⅰ神秘Ⅱ閉じた眼），Visions）、1991年的《幻想诗》（1991，ファンタズマ/カントス，Fantasma/Cantos）、1994年的《幻想诗Ⅱ》等。1990年武满彻为卡内基音乐厅百年纪念创作了《你所谓的时间从我这里流出》（例3.2.4），该作品的低音声部基本以持续长音与级进式的进行为主，结合缓慢的速度，形成全曲静谧、悠长的气息。全曲以♭D－D－F－E－C为主要持续低音，结束在C长音上。

三、中心和弦

（一）色彩意义的中心和弦

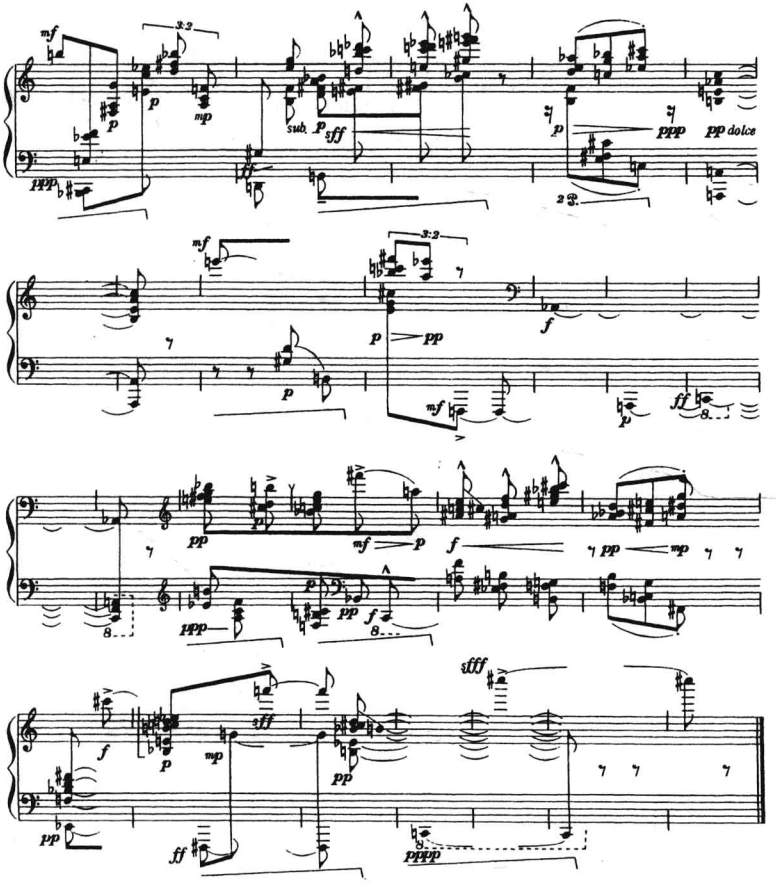
以《连续不断的休息》的第二乐章为例。这个乐章的开头四个八分音符的和弦提示出两种音高要素：一个是大小二度及其转位音程，一个是大三和弦结构的F－A－C。在以下的发展进程中，这两个因素交替、叠加并行发展，形成了一个协和与不协和音响的对比统一体。首先，F－A－C这个和声因素以其原型及其转位等多种形态在全曲多次出现：在第12小节（该曲节拍自由，小节线为虚拟）、第31小节、第43小节、第44小节、第46小节处以第一转位A－C－F出现。在这些小节中除了第46小节之外的几处表现为声部减少，音响纯净，与前后的不协和音响形成鲜明对比，另外还有几处是以变体形式出现：如第14～15小节、第39小节～42小节F－♭A－C（F和弦的同名和弦变体）及其转位；这两个地方的和声配置在低音区，以琶音的形式出现，没有

例 3. 2. 4：


41
Slowly
ca. 68
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Hp. I
Hp. II
Cel.
Perc. solo
1st Vln.
2nd Vln.
Vla.
Vc.
D. B.

其他声部的干扰。以上的用法说明 F－A－C 这个中心和弦多次出现的作用在于色彩与紧张度的对比与置换（见例 3.2.5）。

例 3.2.5：《连续不断的休息》二乐章

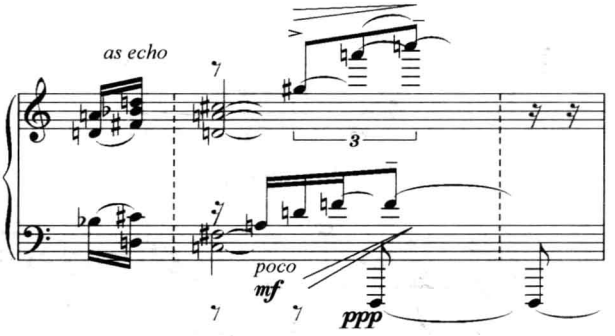


（二）功能意义的中心和弦

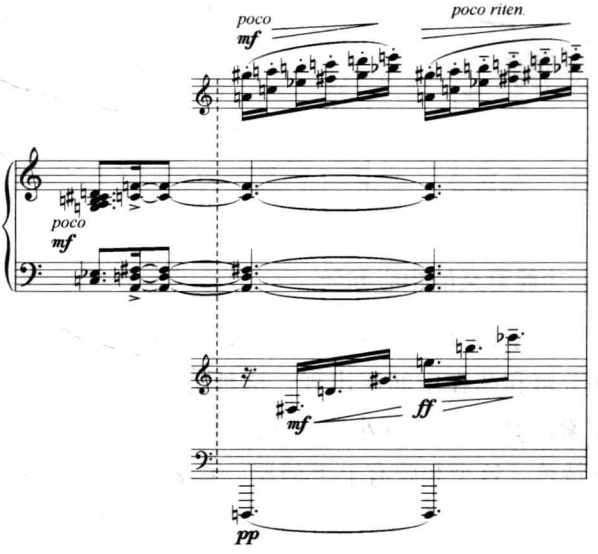
在《雨树素描 II》中频繁出现一个 A－D－F 和弦（见例 3.2.6）。如分解和弦在中间层出现，这种情况在该曲中有许多处。在《雨树素描 II》的第 30 小节的开头处（见例 3.2.7）中第二个和弦很有特色：这个和弦有上下两层，从表面上很容易把它看成下边是 D 大三和弦，上边是一个 C－F 纯四度，但根据前后文的联系看的话，它应该与 d 和弦有着亲密的关联。这两个和弦应该

是同名大小调的亲密关系。这恰恰与前述的《连续不断的休息》同出一辙。不同的是，d 和弦作为该曲的中心和弦，它的作用是功能意义的，因为，它不但贯穿全曲，而且与低音部的持续音 d 作为终止和弦结束全曲，构成了明确的调性意义。

例 3.2.6：《雨树素描 II》的结束处



例 3.2.7：《雨树素描 II》第 30 小节



第三节　和弦之间声部进行的特点

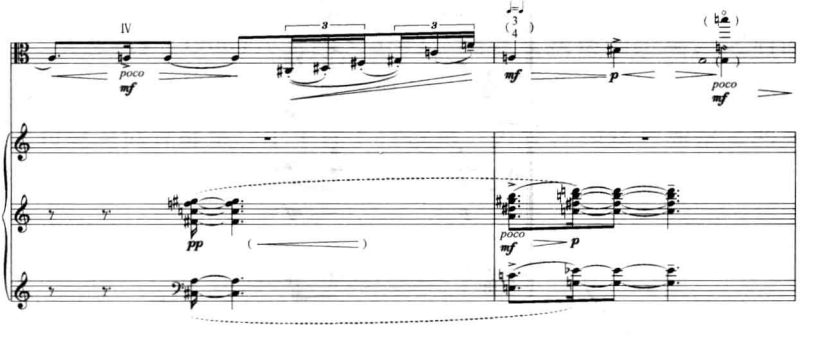
一、平行式

平行进行与全音阶一样似乎是德彪西的专利，成了印象派音乐的标签式的手法。然而，武满彻并没有回避这样一种易遭模仿之嫌疑的手法，在他的作品中随处都可以找到明确的平行声部的进行，常见的形式如下：

（一）完全平行

在声部的横向进行过程中，各音程之间保持着相同的距离，形成严格的平行声部的关系。下例是《鸟飞落在路上》（1995，鳥が道に降りてきた，A Bird came down the walk）的第44～45小节，钢琴部分是一段完全平行的进行（见例3.3.1）。

例3.3.1：

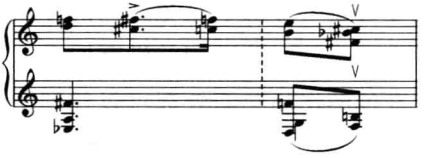


（二）局部平行

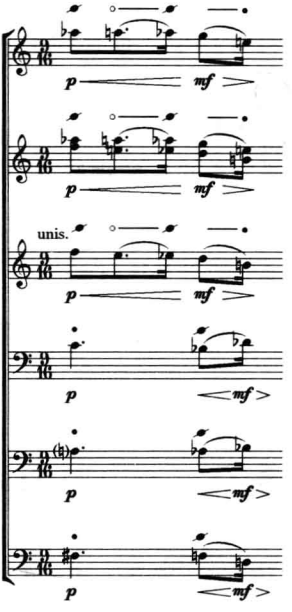
局部平行是武满彻个性化的用法。这种局部平行既可以在同一声部中形成，也可以在不同声部之间形成。不同的声部之间又

可以形成同步的或异步的平行，形成多层化的织体形态。如《雨树素描》的第 25 小节（见例 3.3.2－1）、《草坪》第 17 小节（见例3.3.2－2）。

例3.3.2－1：



例3.3.2－2：



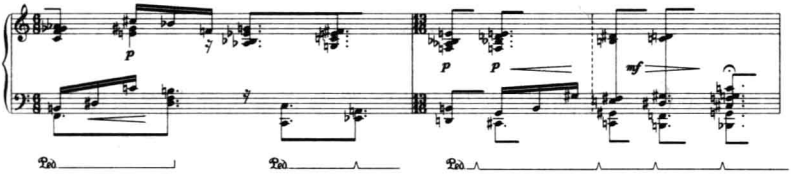
在例3.3.2－1 谱例中，右手声部从♯C－♯F 开始以纯四度音程平行小二度下移，左手声部与上方作非同步的三音和弦的小二度下移，形成灵活的局部平行的织体形态。

二、平滑式半音推移

声部的半音化在19世纪末浪漫派作品中常会见到，延续至20世纪的创作中，形成了更加丰富的织体样式。而这种横向声部的半音化所形成的和声紧张度的变化完全是长期以来形成的对声部上行、下行方向性的心理期待所致。半音变化带来了非本质音的出现，即异质音的介入，产生的直接效果是声部的色彩更加富于变化，是一种声部润色的有效手段。这种润色不仅加强了横向声部的流动感，而且使纵向的和弦结构也发生了变化，但严格的说，纵向的变化往往被看作基本形式的派生结构而不作为主要和声材料考虑。声部的半音化可细分为低音声部半音化；旋律声部半音化；整体声部半音化等情况，整体声部半音化还可分为声部整体平行移动及各个声部不同步的半音化等。整体声部的平行移动好像形成了一种总体的滑奏音响，20世纪，由于自然声响、电子音源等一些新音响的不断出现，对作曲家们的音响观念产生了巨大影响。为了更加形象而生动地描绘一些自然的、人工的特殊音响，作曲家不惜纸墨和精力写出更多层次的声部组合，由此也产生了更加复杂的织体形式。

《悲歌》(1966)(见例3.3.4)，是继《妖精的距离》之后的又一部小提琴与钢琴的室内乐作品。结束部分的九个和弦的纵向下行以及低音部是一个半音下行线条。另外，和弦与和弦之间局部存在完全移位和分层移位的关系。

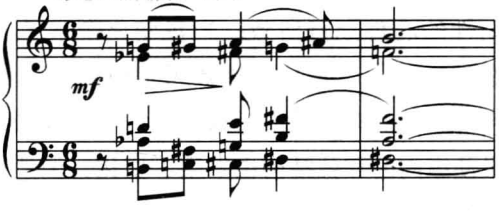
例3.3.4：



《乡愁》(1987)(见例3.3.5)，是一个四个声部作级进上行的例子，尤其是高音和低音两个骨架声部基本是明确的半音进行，更加强化了声部整体向上滑行的运动倾向。

例3.3.5：

《乡愁》结束前第7—8小节



三、模进式进行

模进，一般指相同材料的音高组织继时性地在同一声部不同音高的重复，模进也是和声进行中具有统一性与逻辑性的有效方法。更是让音乐不断向前发展的有效手段。以下是武满彻爱用的几种模进。

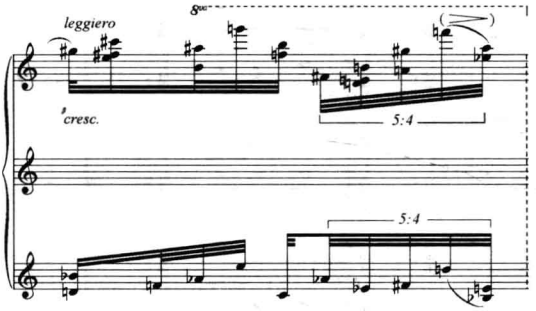
严格模进

1. 大二度模进

在第二章和弦结构第二节四度叠置和弦一节中谱例2.2.3是《雨树素描II》的一个片断。该例的第19小节、第22小节是一个2+2的模进句式，两个句子之间相差大二度。

下面的例子是《闭上的眼睛II》第4页第一行的片断（见例3.3.6）。这一小节中一分为二的是两个模进音组，上方声部是严格的大二度模进关系，下方声部不尽相同，第二组的♭A延迟出现，导致节拍增加，并在结尾处附加了♭B－E这个增四度音程虽然与横向上关系不大，但从纵向来看，与上方的♭E－A呈三全音呼应关系。

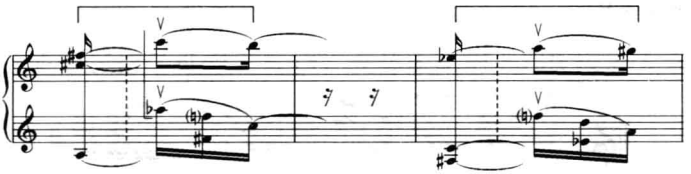
例 3.3.6：



2. 小三度模进

《雨树素描》第 4 页第一行第 1 ～3 小节（见例 3.3.7），很明显，除了第一个十六分音符的纵向和弦是一个变了形的镜像关系，后边的声部是严格的小三度模进 。而在这个短小的音乐瞬间中，精彩之处在于不严格的镜像对称与严格模进之间的组合，形成变与不变的有机结合。

例 3.3.7：

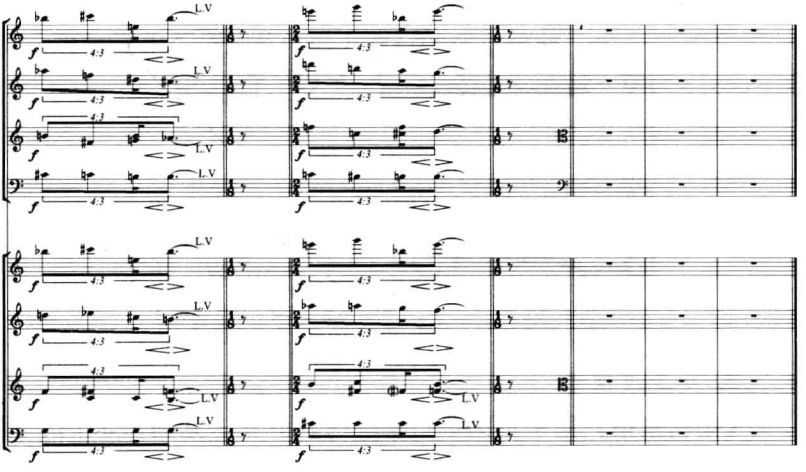


3. 三全音模进

《字之声 III》创作于 1960 年，是 1958 年创作的《字之声 I / II》的系列之作。乐队编制为四把小提琴、两把中提琴、两把大提琴，分成两组四重奏（如下面谱例）。该例的第 26 小节是第 24 小节的上方增四度距离上的严格模进。

《字之声 III》第 24 ～26 小节（见例 3.3.8）。

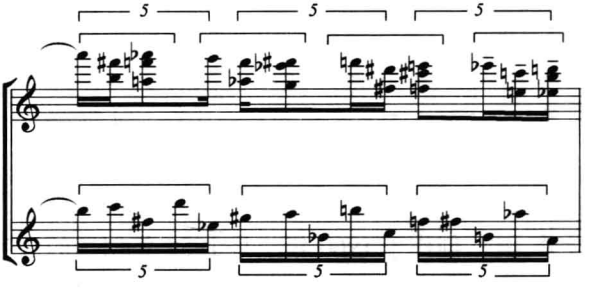
例 3.3.8：



（二）非严格模进

下例是钢琴曲《闭上的眼睛》第 4 页第二行第 4 小节（见例 3.3.9）：右手大二度下方推移与左手小三度下行不严格模进（有替换音）构成了上下错落的双重模进的关系。

例 3.3.9：

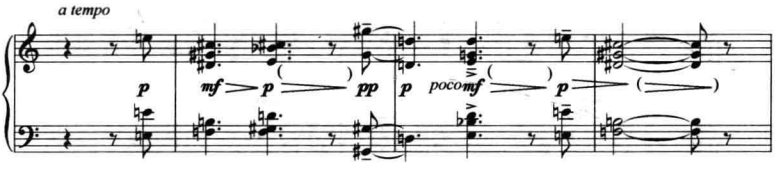


（三）远距离移位

指一个音乐片段在经过其他具有对比要素的片断间插之后，再以其移位的形式再现。下面《祈祷》的第二乐章第 19 ～ 22 小

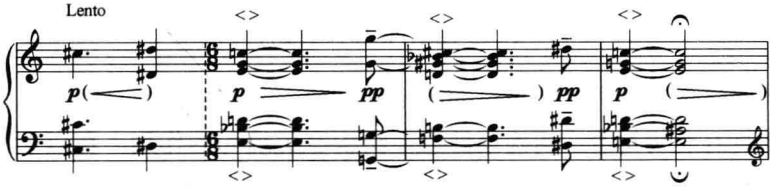
节的例子就是远距离的小二度移位（见例3.3.10）。

例3.3.10：



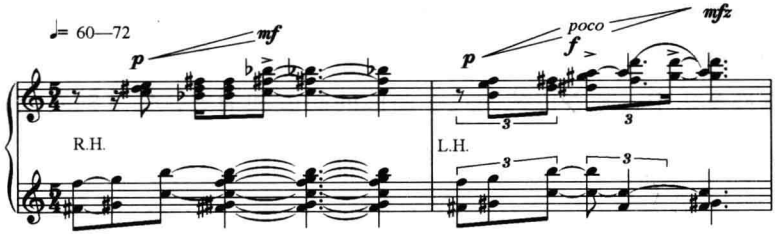
这个主题式片断在第41～44小节再现时，骨架声部除了第43小节第一拍的和弦之外，基本移低了一个小二度（见例3.3.11）。

例3.3.11：

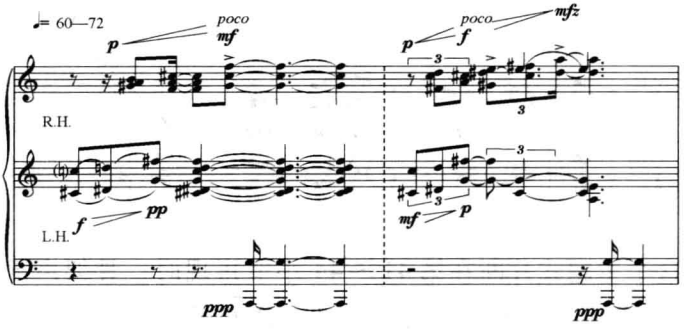


在钢琴曲《闭上的眼睛》乐谱的第二页第二行（见例3.3.12）与第三页第三行（见例3.3.13）是远距离的下四度模进关系。

例3.3.12：



例 3. 3. 13：



第四节　段落间的和声布局

一、终止和弦的习惯用法

终止是和声进行最后的满足和释放。从传统的意义上说，终止具有表明句逗、明确调性并使结构完美统一的作用。在以大小调和声体系为主的共同写作时期，定型的和声终止式①的用法成为这一时期共同的乐曲结束方式。终止式的位置可处于乐句、乐节的尾部，全曲的末尾。一般来说，最后两个和弦的根音关系将决定终止式的性质，五度、三度、二度关系为正格终止，四度、六度、七度关系为变格终止。在亨德米特的和声体系中，终止式的强度从大到小的排列次序依次为：纯五度、纯四度、大三度、小三度、大二度、小二度。三全音的终止式为最弱。然而，在非调性音乐中，随着传统调式、调性的隐匿和消失，传统的终止式

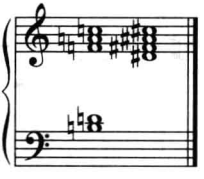
① 瓦尔特·辟斯顿著《和声学》将终止式分为正格终止（完全终止、不完全终止）、半终止、变格终止、诈伪终止四种类型。人民音乐出版社，1956 年 11 月，P. 133。

自然被更加丰富自由的终止样式所代替。这些丰富自由的终止和弦的种类大体上有：二度叠置和弦、三度叠置和弦、四度叠置和弦、附加音和弦、复合和弦、倒影和弦、全自然音和弦、混合结构和弦及各种音列和弦等各种样式。针对个别作品个别分析，这是一种实事求是的分析态度。本着这个原则，根据上述已有的规则范畴，对武满彻诸多作品的终止和声进行考察，发现武满彻的大多数作品已经不存在终止式的“式”的样式，而是在各个终止的地方的结束和弦起着重要的结束功能的作用，鉴于终止和弦在作品结构中的重要地位，总结出以下几种类型：

（一）终止和弦的音高排列：

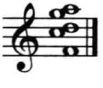
1. 三度关系排列：《织体》的终止和弦为三度排列的九音和弦（见例3.4.1）。

例3.4.1：



2. 四五度关系排列：《向着彩虹，帕尔曼》的终止和弦为三个五度音程的叠加（见例3.4.2）。

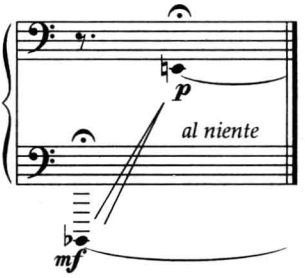
例3.4.2：



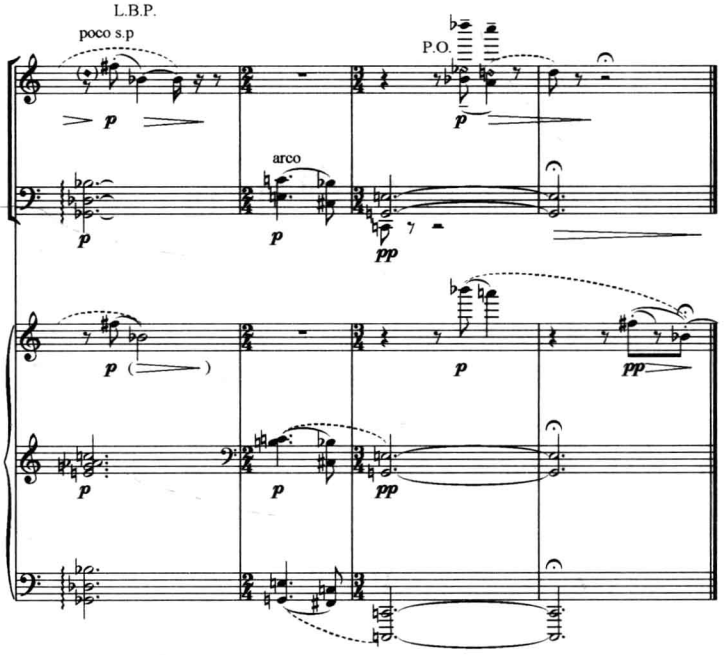
3. 三全音关系的终止：为小提琴、大提琴和钢琴而作的《海之波》（1993）、钢琴曲《闭上的眼睛 II》的终止是具有三

全音关系的终止式，这在武满彻的作品中是很少有的例子（见例3.4.3）。

例3.4.3：



例3.4.4：

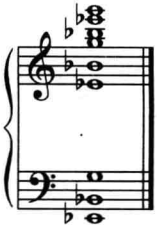


（二）终止和弦的结构特点

1. 具有调中心意义的中心音及大三和弦的终止

《妖精的距离》的终止和弦：大三和弦作终止的情况在武满彻早期及晚期的作品中应用很多（参见终止和弦信息表，见例3.4.5）。

例3.4.5：



2. 具有总结意义的音列纵合式终止

① 泛五声音阶终止和弦：《梦之时》（1981，夢の時，Dream-time）、《绿》的终止和弦（见例3.4.6）。

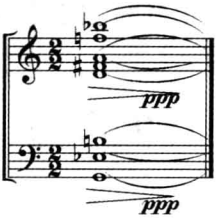
例3.4.6：

② 五个音以上的多音和弦：《鸟儿降落在星形庭院》的终止和弦是一个泛五声音阶的多音和弦（见例3.4.7）。

例3.4.7：

③《弦乐安魂曲》的终止和弦由八个音构成，从底向上的排列依次为 G－♭E－B－D－♯F－A－♭B－F，即是在梅西安的有限 III［8－24］（0，1，2，4，5，6，8，9，10）的变化。该和弦在整个作品中曾多次出现，由于它在作品中具有十分重要的地位，因而作曲家又将其用作终止和弦，赋予它以总结的意义（见例 3.4.8）。

例 3.4.8：

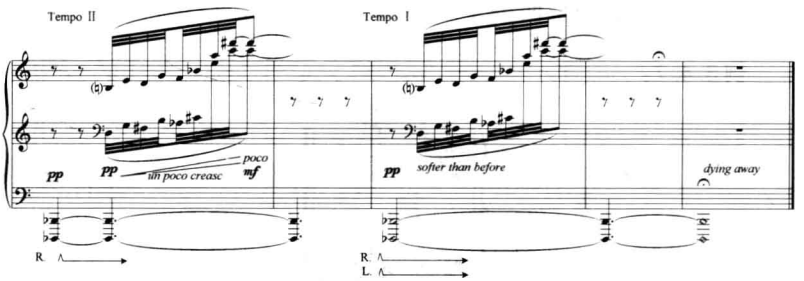


（三）以新材料作为终止

1. 引用式终止

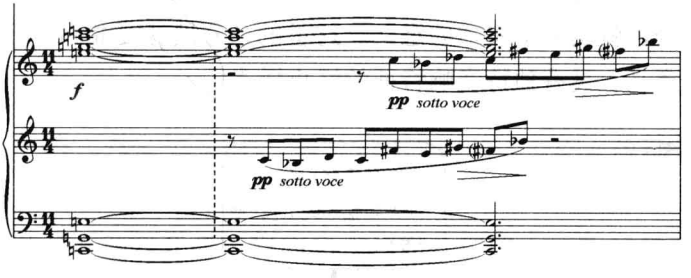
《雨树素描》的终止句式，这是一个有趣的用法，将以往某一作品中的片断作完整或变化的重复使用，特别是将其用在显著的乐曲结束位置，具有特殊的结构意义（见例 3.4.9）。

例 3.4.9：

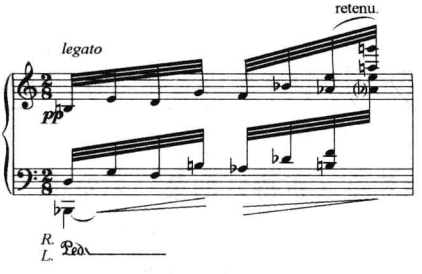


以上作为终止式的音乐片断，笔者将其喻为“格言句式”，最早见于为小提琴与钢琴而作的《妖精的距离》（1951）中。该曲第47小节（见例3.4.10）在C大和弦的长音背景下是一个全音阶音列的锯齿形上行的织体形态。这个句式因为在后来的作品中被多次变化地引用而格外引起关注，钢琴曲《雨树素描》的终止式（如上例，在全音阶的基础上，增加了纯四度连缀的五声化的旋法特征）；出现“格言句式”作品还有《雨意》中练习号［Q］第9小节的地方（见例3.4.11，与《雨树素描》基本相似）；《祈祷》第一乐章再现段终止前的两小节处，以♭C（B）为低音持续的七和弦结构的分解和弦，声部之间呈现复调式的模仿、模进关系等（见例3.4.12）。虽然在每个作品中都有不同程度的变化，但基本形制被保留了下来。

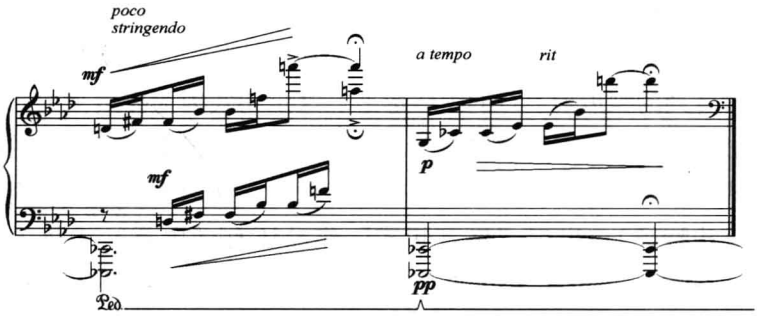
例3.4.10：



例3.4.11：



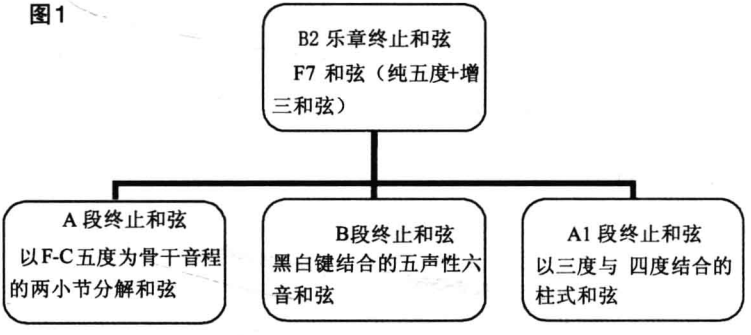
例 3. 4. 12：



2. 色彩终止

传统和声的终止式通常包含旋律及和声两个要素。固定的和弦组合模式可形成和声的终止式，有调式意义的声部倾向亦可形成终止式。而无调性或泛调性音乐的终止却已脱离了由旋律与和声共同铺就的轨道，那么，传统意义的功能性终止与色彩性终止的区分也就丧失了实际的意义。这里的色彩终止是指区别于传统功能意义、具有独特音响特征的终止样式。

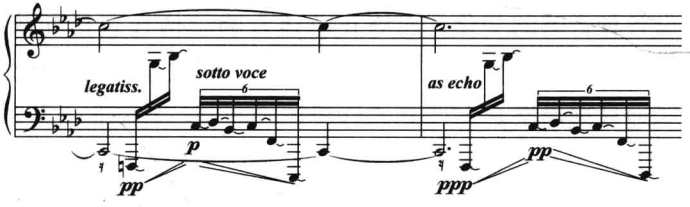
图1



武满彻在钢琴曲《祈祷》的第一乐章中，以四个别致的和弦段落赋予四个段落的终止以特殊的意义。四个段落的终止（见图 1）各不相同，分别选择了不同的和弦结构及织体形式具

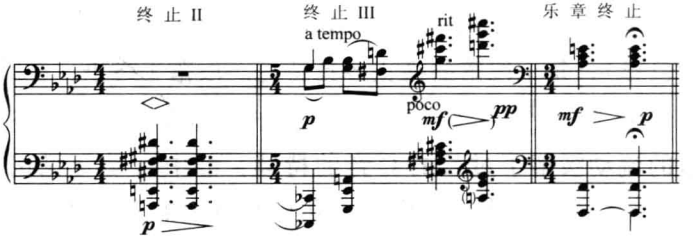
有鲜明的色彩性。以段落 I 终止、段落 II 终止、段落 III 终止及乐章终止四个别致的终止处理赋予整个乐章以独特的色彩性变化。该乐章可分为四个段落（ABA^1B^1，隐含着以 F 为主音的小调性色彩），每个段落的终止各具特色。段落 I 终止，在减小七分解和弦（G－♭B－♭D－F）环绕性的装饰下，六连音轻柔而快速的流动缓解了过长的 C 音的持续，静中有动（见例 3.4.13）。整体和弦结构可看作是建立在 C 音上的九和弦（三音做了替换）；

例 3.4.13：



段落 II 终止是一个由白键与黑键分层构成的柱式六音和弦（A－E/♯C－♯F－♯G－♯D），或可看作为由四、五度音程构成的多音和弦（A－E/♯C－♯F/♯G－♯D，见例 3.4.14）；段落 III 终止，主要体现在两对开离排列的柱式和弦的位置上。两对和弦之间结构近似，具有三度排列与四度排列分层组合的特点（见例 3.4.14），很明显与终止 II 形似而形成两个段落之间的遥相呼应；乐章终止和弦是一个建立在 F 主音上的小大七和弦（F－C/♭A－C－E）。武满彻将这个和弦做分层处理，以协和的纯五度做低音层，将增三和弦放置在中音区，减缓不协和音之间的相互冲撞（见例 3.4.14）。而以 F 小三和弦为基础，上方叠加一个大三度来认知的话则更加接近整个乐章中所蕴含的调性本质（f 小调）。

例 3. 4. 14：



通常情况下，色彩性终止最重要的特征是意外的低音进行，但通过对以上四个终止观察发现，武满彻多采用在持续的低音上，做各种音响的变化，对终止总体音响结构（包括和弦结构、排列法及织体形态）的色彩性给予了特别的关注，使终止处的音响鲜明地显现出来。

二、远距离功能性呼应

前文，在上文色彩性终止中所举的四个段落终止，相互之间的呼应关系也应该受到关注。虽然具有传统意义的非功能性的低音关系，在这里已不那么重要，但纵观以上四个终止之间的低音声部（C－A－♭C－F）及相对应的和弦结构，还可以观察到个别终止之间有一定的调性关联，如段落 I 终止对乐章终止就存在 D－T（C 和弦－F 和弦）的远距离呼应。

段落间的和声布局是传统调式和声的功能逻辑中一项重要方面。和声的功能是指在时间、空间的维度上，微观、宏观范畴内，多声部音乐内部有机的规律性联系。将 T－S－D 这种和弦序进的功能逻辑放大成为曲式结构的段落或部分之间的逻辑关系，使作品的结构框架掌控于和声的结构力之下，体现为主调、下属调、属调、同名调等相互之间的功能关系。在

20 世纪某些作曲家的无调性作品中，依然保留着这种功能逻辑。如梅西安在重要的曲式位置上用“主—属”呼应，形成远距离、隐伏性的功能逻辑。武满彻也有同样的用法，如钢琴曲《祈祷》的第二乐章结束在♯F 大调上，各段落的终止和弦分别为：

① E－♯G－♯C 小六和弦（第 7 小节）

② ♯D－♯G－♯C 四度和弦（第 22 小节）

③ E－♯G－♯C 小六和弦（第 29 小节）

④ E－G－C 大六和弦（第 43 小节）

⑤ ♯D－♯G－♯C 四度和弦（第 49 小节）

以上五个和弦可看作♯F 大调的属和弦族类。两个小六和弦是♯F 大调的小属和弦，第四次出现的大六和弦与主调相去甚远，而它正处于对比中段的结尾处，通常在传统结构中也正是再现之前的属准备的阶段，并且让我们回想到它的主和弦——第一乐章的调性 f 小调。该和弦作为♯F 大调的重同名调①、f 小调的属和弦将两个乐章的调性有机地链接起来。

小　结

这一章，集中讨论了武满彻技法比较先锋的作品之外的一些早期、晚期作品的和声序进。通过以上各节的标题便可以判断出，本章和声序进的基础是建立在传统调性和声之上的逻辑框架。模式化的和弦序进、声部的平稳型过渡、远距离的功能呼应等段落终止的各种情况，无不与调性和声有着种种联系。以终止

① 参见樊祖荫著《中国五声性调式和声的理论与方法》，上海音乐出版社，2003 年 12 月，P. 168。

式的结束和弦的调性归属、结构样式来看，武满彻的晚期作品，尤其是在80年代以后的创作中呈现出明显的调性倾向，具体体现有以下三个方面（见图2）：

一、传统和弦使用增多 如在《雨树》、《雨意》、《孤寂之旅》中全部用^{b}D大和弦终止；

二、调中心音的强调 如在《遥对来自远方的呼唤!》、《猎户座与昴星团》（1984，オリオンとプレアデス，Orion and Pleiades）、《黄昏光线下的斜纹绸》（为纪念莫顿·菲尔德曼而作，1988，トゥイル・バイ・トワイライト—モートン・フエルドマンの追憶に—，Twill by Twilight - In Memory of Morton Feldman）等作品均用了C调性来结束；

三、泛五声音阶的垂直纵向结合《向着海III》（1988，海へⅢ，Toward the Sea III）、《鸟儿降落在星形庭院》、《梦之时》、《向着彩虹，帕尔曼》（1984，虹へ向かって、パルマ，Vers,，I arc - en - ciel，Palma）、《秋之弦》（1989，ア・ストリング・アラウンド・オータム，A String Around Autumn）等作品用五声音阶或泛五声音阶的纵向结构和弦结束。

20世纪以来，和弦序进是现代和声技法难以面对的问题。当你完全背离了传统、当你脱离了序列的控制、当你排除了纯粹的偶然性，音乐还剩下什么？某一个和弦可以凭空出现，但是它之后的情形呢？它应该去向何方？武满彻的办法是将调性音乐的某些要素融入非调性音乐的总体中，让调性音乐中有序元素在非调性音乐的无序状态中担负起结构力的作用。在平衡与非平衡的音响矛盾不断解决的过程中，求得音乐发展的动力，从而最终达到在审美层面的完满性。本着这样的出发点，武满彻选择了他所要的，那就是一条总的原则——材料贯穿。下面的终止和弦信息表收集了武满彻部分作品的终止和弦及终止式（图2）。

图2：　　终止和弦信息表

作品名称	和弦样式	音级集合	音列、和弦结构	创作年代
妖精的距离		3～11[0,3,7]	♭E 大和弦	1951
连续不断的休息		8～Z15[0,1,2,3,4,6,8,9]	八音列	1952～1960
弦乐安魂曲		8～19[0,1,2,4,5,6,8,9]	八音音列(有限 III + 1)	1957
字之声 III		3～4[0,1,5]	三音列	1960
弱奏的距离		5～16[0,1,3,4,7]	三度叠置和弦	1961
织体		9～3[0,1,2,3,4,5,6,8,9]	九音列(按三度排列)	1964
绿		5～35[0,2,4,7,9]	五声音阶	1967
在远方			单一音	1973

（续表 1）

作品名称	和弦样式	音级集合	音列、和弦结构	创作年代
鸟降落在星形庭院		7～35[0,1,3,5,6,8,10]	泛五声音阶	1977
遥对来自远方的呼唤！		2～4[0,4]	C 调性	1980
梦窗		7～35[0,1,3,5,6,8,10]	七音列（按四五度排列）	1985
梦的边缘		6～32[0,2,4,5,7,9]	B 调性	1983
向着彩虹，帕尔曼		5～35[0,2,4,7,9]	五声性四音列	1984
向着海		4～26[0,3,5,8]	♭B 小七和弦	1981
A Way a-long		6～33[0,2,3,5,7,9]	♭D 大和弦	1980

第四章　织体构成

第一节　主要织体形式

一、旋律＋和声陪衬

旋律加和声陪衬的形式可以宽泛的理解为旋律与音型化的和声伴奏相结合的织体写法。作为共性写作时期的一种典型的织体样式，不仅延续在德彪西、梅西安等许多近现代作曲家的作品中，也在武满彻的作品中普遍存在。在此，笔者无需对这种织体形式的具体种类及用法予以重复性的赘述，仅以更细微的声部间的组合情况进行观察，提炼出武满彻个性化的用法加以探讨。

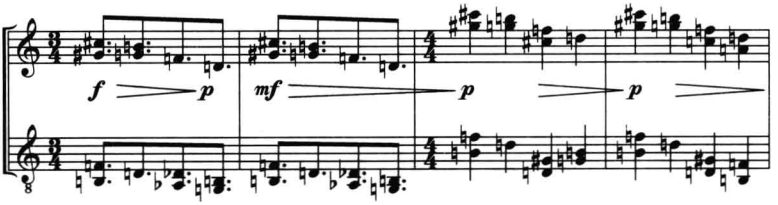
（一）依托性衬托声部——音程

旋律声部作为织体的外声部之一，是音乐发展中的重要动力因素。在旋律的下方，运动着和声陪衬是音乐的律动性及音响的多层化的重要保证。在和声陪衬的多种样式中，依托性衬托声部作为旋律的加厚，对和声在横向流动中的色彩变化起着一定的作用。具体表现在旋律声部的音程变化，如二度、三度、四度、五度、六度、七度、八度，甚至是复音程及其严格或非严格的平行进行。其中自由的间插与适时的消逝提供了旋律声部色彩浓度的变化（见例2.2.3/6.3.1）。

（二）依托性衬托声部——和弦

在加厚的音程式旋律之上再一次添加便形成了和弦式的旋律层次（见例4.1.1）。

例4.1.1：吉它曲《在森林中》第57～60小节：



而其重要的运动形态是各样的平行进行，结果是促成了旋律与和声声部的一体化，即陪衬性和声声部向纵向一体化和声织体的转化。

二、复调化织体

复调技术得到更加广泛的应用可以说是20世纪音乐创作的一大特征。从十二音技术的各种序列的严密逻辑关系到偶然音乐的任意点的进入和终结，从宏复调到微复调，从传统的赋格到现代的帕萨卡利亚，无一不证明了复调思维在现代创作中的重要地位。复调化织体的写作方式更是任何作曲家不能忽视的重要表现手段。武满彻在他的创作中除了延续如卡农、逆行等一些传统的复调技法之外，20世纪的现代复调思维在他的作品中有更加广阔的延伸。武满彻的复调思维体现在微观和宏观两个层面，一个是微观层面，体现在时间、空间性的声部组织形态，即高度的密集化的声部错落形成微复调（Micropolyphony）织体；一个是在更广大的宏观层面，更大量的声部数目构成的

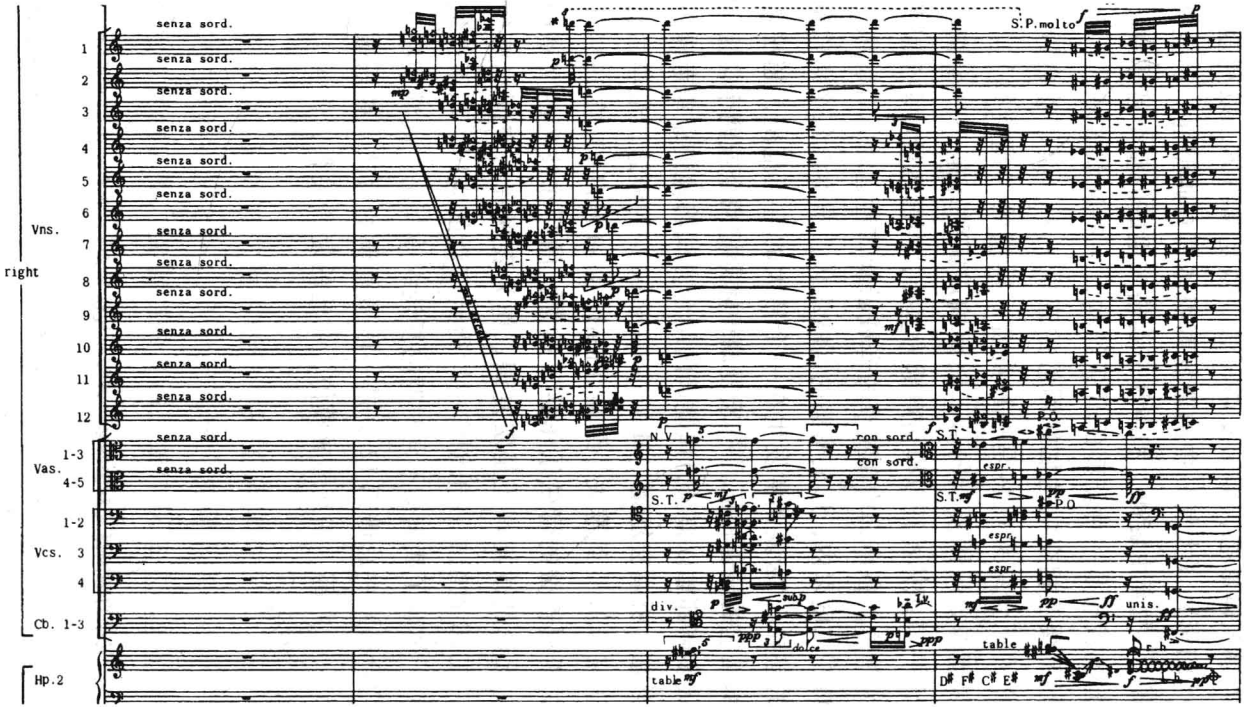
整体感织体形态，即宏复调写法。微复调织体，以利盖蒂的作品《幻影》、《大气》中的微复调织体具有典型性。利盖蒂的看法是："抛弃由旋律、和声和节奏格式组成的整个音乐观，代之而起的我想是一种新型的音乐结构，一种网状音乐，一种类似千丝万缕互相交错的蜘蛛网般的音乐……。而足够数量的个别旋律的汇合结果就将是一种混合、模糊的'超旋律'，其整体效果就像是一团模糊的雾，然而构成雾的却是一个个精确的粒子。"① 其织体特征以模仿声部为基础，声部数量增多至以单件乐器为单位，各声部均在狭窄的音域做旋律性运动，音程纵向距离保持在二度以内，形成密集的网状织体，节奏上每个声部都有细微的差异。"宏复调常发生在一个甚大的空间范围，超乎常量的声部是它的显著特征。"② 宏复调织体即把两个或两个以上的各复调式多声部加以整合，以复调的结合方式将他们组织起来的多声部形态。所谓宏复调（Makropolyphonie）的概念，最早由德国音乐学家卡尔·约瑟夫·缪勒（Karl－Josef Muller）在1974年的一篇关于利盖蒂的管弦乐作品《远方》的写作技巧的文章中提到过。无论是微复调还是宏复调，作为表现音乐空间思维的新方法，在20世纪的音乐创作中均得到广泛的应用。以下选取的两个例子体现了武满彻不同时期的复调织体写法，武满彻在《十一月的阶梯》中总谱第12页是一段微复调的写法，弦乐被细分出三十余个声部，相互形成模仿、对比的复调关系，例4.1.2是弦乐的一部分。

---

① 转引自陈鸿铎《利盖蒂微复调写作技法初探》，北京，中国音乐学，2003年第一期，第55页。

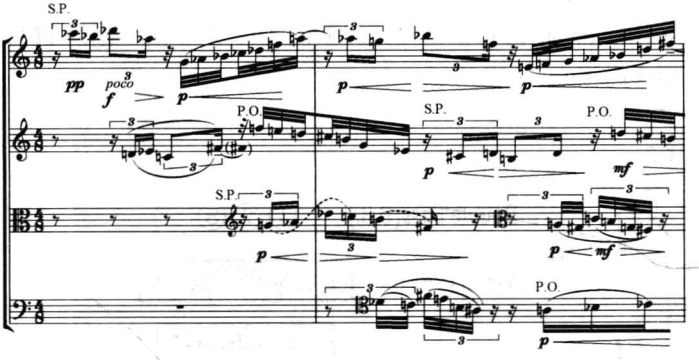
② 转引自林华《色彩复调》，上海音乐学院学术文萃1927～2007作曲理论卷，上海音乐学院出版社，2007年11月，P.279。

例4.1.2:


senza sord.
S.P. molto
Vns.
right
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
Vas.
1-3
4-5
Vcs.
1-2
3
4
Cb. 1-3
Hp.2
N.V.
con sord.
S.T.
P.O.
div.
unis.
table
D# F# C# E#

弦乐四重奏《孤寂之旅》（1981，ア・ウェイ・ア・ローンⅡ，A Way a Lone Ⅱ）乐谱第 12 页，第 165 ～ 166 小节处（见例 4.1.3），第一小提琴和第二小提琴是一个不严格的倒影式卡农关系：

例 4.1.3：

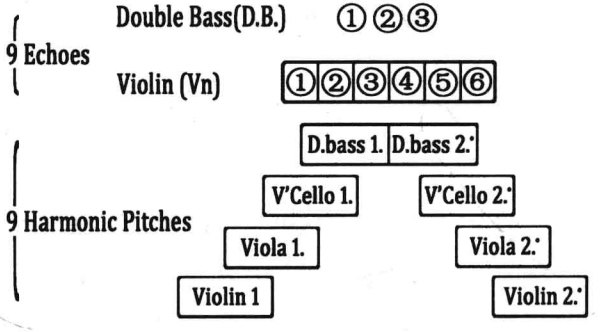


这是一段传统的卡农式写法。从第二小提琴的♯F 音开始，上下两声部形成严格的以♯F 音为轴心的倒影模仿，接下去，上方声部是前面的下小三度严格模进，下方声部是前面的下小二度的不严格模进、小三度严格模进，上下呈不严格倒影模仿。这种纵横向上严格与不严格的卡农和模进的交融构成了声部在有机的逻辑之下灵活性的流动。

所谓宏观层面，体现在时间、空间上的广义的复调性思维。如为达到音响控制的需要，武满彻在乐队编制的舞台设置上追求空间布局的多样性；在乐队编制的声部安排上追求时间的错落、呼应。《织体》将庞大的管弦乐队分为两组（GroupI，Group II），乐队之间形成复调式的对比、呼应的关系；与《织体》类似的二分性乐队的空间配置还表现在《地平线的多利亚》这部室内乐作品中。《地平线的多利亚》创作于 1966 年，为 17 件弦乐

器而作。乐队全体分为两个部分，一部分为主体 Harmonic pitches（8 人），一部分为它的投影 Echoes（9 人）。全曲总长度为 183 小节，呈 ABA[1] 三分性结构布局，展现了新的时间与空间的概念，是良好的听觉 + 独特的感性 + 逻辑性结构的完美结合。体现这种独特的空间布局，使声音之间产生不同的物理性距离关系，这是武满彻的乐队舞台配置的一个特色，如《十一月的阶梯》、《秋庭歌》等作品都有特殊的配置。《地平线的多利亚》乐队舞台配置图（图 3）。

图3



《十一月的阶梯》的琵琶、尺八与管弦乐队形成了一个不同乐器在音色、演奏法等诸多方面的对比，它们之间的关系恰似对比式复调的思维方式在乐器配置上的体现。（见例 4.1.4）

武满彻在《地平线的多利亚》中表现出大胆的创意。首先以和声音调（Harmonic pitches）代替旋律、以脉搏的跳动（Pulsation）取代节拍的规则律动。其次，乐队的舞台位置采取空间性的特殊排列，已达到作曲家所要达到的和声音调及其“回声”（Echoes）的作用。而“和声音调”与“回声”就像是两条对比的二声部旋律，形成复调式的展开。（见例 4.1.5）

例 4. 1. 4：

dedicated to and commissioned by the New York Philharmonic
in celebration of its 125th Anniversary

NOVEMBER STEPS

TORU TAKEMITSU
(1967)

Shakuhachi
Biwa
2 Oboes
3 Clarinets (in B♭)
2 Trumpets (in C)
3 Trombones (Tenor)
Percussion 1 (2 Players)
Harp 1
Placed right side
12 Violins
5 Violas
4 Violoncellos
3 Contrabass
Percussion 2 (2 Players)
Harp 2
Placed left side
12 Violins
5 Violas
4 Violoncellos
3 Contrabass

N.V. poco S.P.
P.O.
sempre
Tutte con sordino
Tutti con sordino
Table
poco S.P.

Copyright © 1967 by C.F. Peters Corporation
373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016
International Copyright Secured. All Rights Reserved.
Alle Rechte vorbehalten.

Edition Peters 66299

例4.1.5：

The Dorian Horizon

Tohru Takemitsu
(1930 ~)

Always calm ▭=M.M. 20 𝅗𝅥 32

5

8 Harmonic Pitches

Violin

Viola

V'Cello

Double bass

col-B.

pizz.

arco

poco S.P.

più mf

Harm.

9 Echoes

Violin

Double bass

5

第二节　低音声部

低音声部作为音乐织体的一个层次，它与旋律声部共同构成了和声织体的外声部——骨架声部，是体现和声紧张度的重要因素，也是音乐发展中不可或缺的动力源泉。低音在纵向是和弦的基点，在横向是和声序进的线条，某些时候它还是旋律，往往起着和声的、旋律的双重的作用。低音声部所具有的“点性”与“线性”的双重性，产生了诸多中低音声部的织体类型①。以下是体现在武满彻作品中的三种形态：

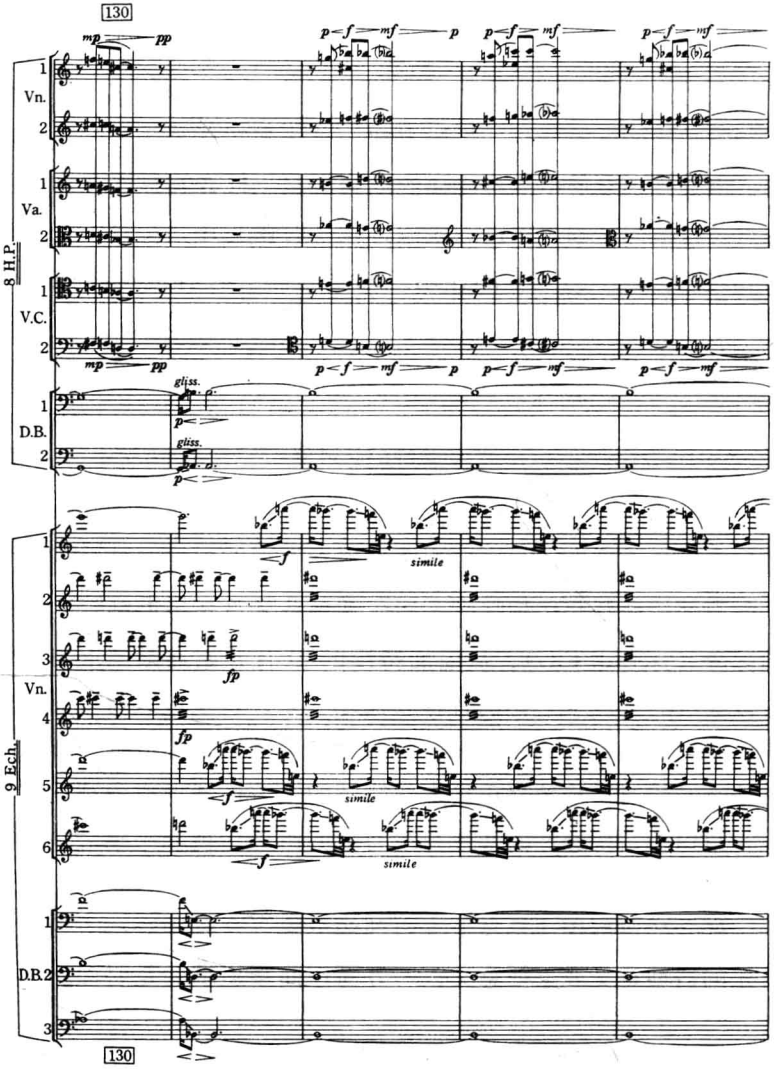
一、游移和分离

低音的游移状态，指低音声部在相对稳定的骨干音的框架下作短距离的上下移动。这种写法常出现在乐曲展开的部位，与其他各声部的动荡起伏相呼应。如在《鸟儿降落在星形庭院》的中间部分（序号 E F G），从前面持续的♭D 音开始逐渐向上方和下方以级进的方式（短距离音程）流动起来，直至进入再现意义的 H 后回到 D 音的位置上停留。低音的分离状态，指低音声部以一种持续或相对持续的静止状态与流动的上方声部形成分离，并且在音组织上，所选择的音或音组与上方声部呈现非一致性，即与之矛盾的音列外音等。在《地平线上的多利亚》（见例 4.2.1）中，低音的典型用法是与上方声部的分离，这种用法一方面源于音乐的造型意义或象征意义；一方面作曲家追求的是时而剥离、

---

① 桑桐先生在《和声学六讲》中将低音声部归纳为十种形式：1，和声基础性质的低音部；2，级进式的低音部；3，旋律性低音部；4，主旋律的低音部；5，时值短促、节奏平均的流动性低音部；6，节奏性重音强调的低音部；7，固定低音部；8，上下起伏流动的低音部；9，音型化的低音部；10，持续音性质的低音部。见桑桐著《和声学六讲》，北京，人民音乐出版社，1980 年 8 月，P.66。

例 4.2.1：



时而混合的特殊音响状态。在 9 Echoes 部分，低音声部是一个静止状态的$^{\flat}$B－D－E 的三音和弦，上方的小提琴分为两个层次，

1，5，6 小提琴是类似旋律性的三声部密集模仿（将 E－F－$^{\flat}$G－A－$^{\flat}$B 作半音化的开离式大跳排列），2，3，4 小提琴奏密集小二度的三音组长音$^{\#}$C－D－$^{\#}$D 与低音相呼应；在 8 Harmonic pitches 部分，可分为两组，低音提琴为一组，奏增二度长音$^{\flat}$A－B。另一组为小提琴＋中提琴＋大提琴演奏两音组的模进式旋律 G－$^{\flat}$B/A－C/G－$^{\flat}$B。在这里需要指出，9 Echoes 部分的低音与上方声部形成的全音化三音组与半音化多维织体层次之间的对峙，并以长音的静止音响分离出来。8 Harmonic pitches 部分的低音声部与上方的五部弦乐也是静与动对比关系，并且以小二度的近距离摩擦造成一定的音响的剥离。另外，9 Echoes 与 8 Harmonic pitches 之间也体现了不同的织体状态。

二、持续低音（中心音）

持续低音的用法由来已久，在传统和声范畴里，持续音的作用往往是作为整首作品的调的主音或属音，出现在乐曲的显示功能意义的重要结构部位，如开头、中间部分的结束处（再现前的属准备）、尾声及各段落的结束处等。在除却功能意义的限定之外，持续低音由于出现的次数、长短及部位的不同，其结构力的作用也会随之变化，传统和声持续音的典型特征是在低音声部或上方声部持续着某一调性特征音，而其它声部做各种变换。处于低音声部的持续音是最主要的形态，而上方的持续音则更多体现的是色彩的作用。一般来讲，中心音是持续低音的典型性形式。本节讨论的持续低音专指武满彻作品中的情况，在其创作的各个阶段一贯地使用了持续性低音的用法。关于持续音的判定主要遵循以下三条标准：

1. 持续低音出现的位置
2. 持续低音持续的长短
3. 持续低音出现的频率

武满彻在1957年创作的《弦乐安魂曲》是一部无调性作品，但是在结构的重要部位，低音声部多处持续出现的G音暗示了潜在的调性因素①，在全曲具有中心音的地位（ABA的三部结构中，第一部分部结束在E调性上，第二部分结束在G调性上，最后，全曲的结束也是在G调性上）。同样，钢琴曲《雨树素描II》，除了上述三条评判标准，即出现的位置、持续的长短及出现的频率之外，在内声部多次出现的A－D－F小四六和弦的分解式上行更加证明了作为中心音的D音所具有的调中心的含义。如下图所示：

《弦乐安魂曲》的中心音：

A部分		B部分		A'部分	
1－6小节	22－25小节	41－42小节	47小节	61－67小节	73－75小节
G音	G音	G音	G音	G音	G音

《雨树素描II》的中心音：

A部分			B部分		A'部分	
1－4小节	10－13小节	17－18小节	23－24小节	30－33小节	34－37小节	42－46小节
D音	D音	D音	D音	D音	D音	D音

第三节　织体层化

所谓织体层化，是指多个声部按各自的线条逻辑独立发展，生成总体的层次化的织体形态。

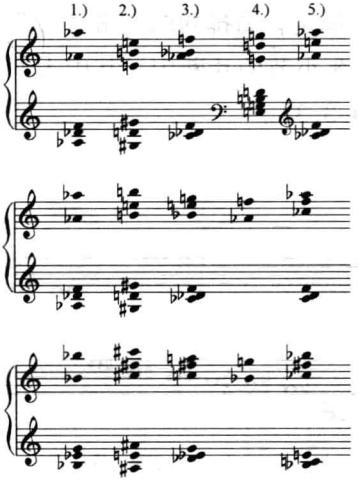
一、自律性部分移位

自律性部分移位，即和弦结构内部作分层处理，各层次相对独立形成自律性的移动变化，构成相对应的独立单位。下面

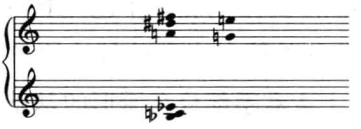
① 董立强博士论文：《武满彻音乐创作的理念与实践》（2006年）P.53。

的例子①是《妖精的距离》的和声主题及其三种重复状态下的变异。其中第20小节处的第二个和弦较比原形在整体上移高了纯五度，第三个和弦上方右手部分在原形的基础上加了双倚音♭B－G，中间的音♭B上移了一个增四度至E，第五个和弦的左手部分不变，上方右手的音有局部的变化，即自下数第一个音上移小三度、第二个音上移小二度；第29小节处的和声主题全体移高了大二度；第40小节处和声主题的第三个和弦，左手的♭B－C－E没有改变，而上方右手的♭A－♭B－F有较自由的移位变化，即原形的外壳大六度♭A－F先上移小二度变成A－♯F，然后再下移小二度变成G－E，中间的音♭B（♯A）上移一个纯四度变成♯D，即变成例4.3.1中最下一行的模样。这种自律性部分移位的手法体现了武满彻在和声色彩上的微妙变化。

例4.3.1：



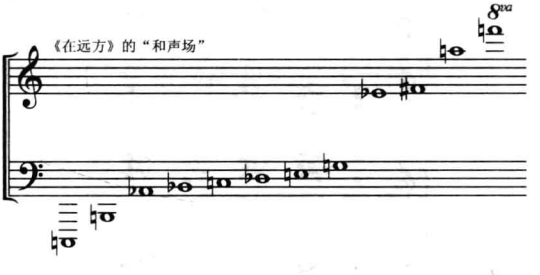
① 此谱例引自皮特·布特《武满彻的音乐》P.50。



二、限定音高的“场”

武满彻在他的文集中曾经提到过“和声场”（Harmonic Field）[①] 的概念。《在远方》在 12 个半音阶中，武满彻实践了他的“和声场”，即“固定音域”的主张。下例是一个固定“声场”的例子，它的核心音列是一个八音音列（下数第 4 个音开始 ♭B－A），即，梅西安有限 II 的第一移位。与其两端的各音一起构成了一个包含十二半音的音列。各声部在固定的音场内运动，形成一种安定、平稳的和声音响。此种用法见于韦伯恩《交响曲 Op. 21》的开头部分，布列兹、贝里奥、鲁托斯拉夫斯基也曾用过这种手法。下例是武满彻钢琴曲《在远方》，在这部作品中，武满彻设定了一个固定音高排列的“和声场”（见例 4.3.2），在该曲的第二页 7～8 小节的片断中，其中大部分音高来自于这个“和声场”（见例 4.3.3）。

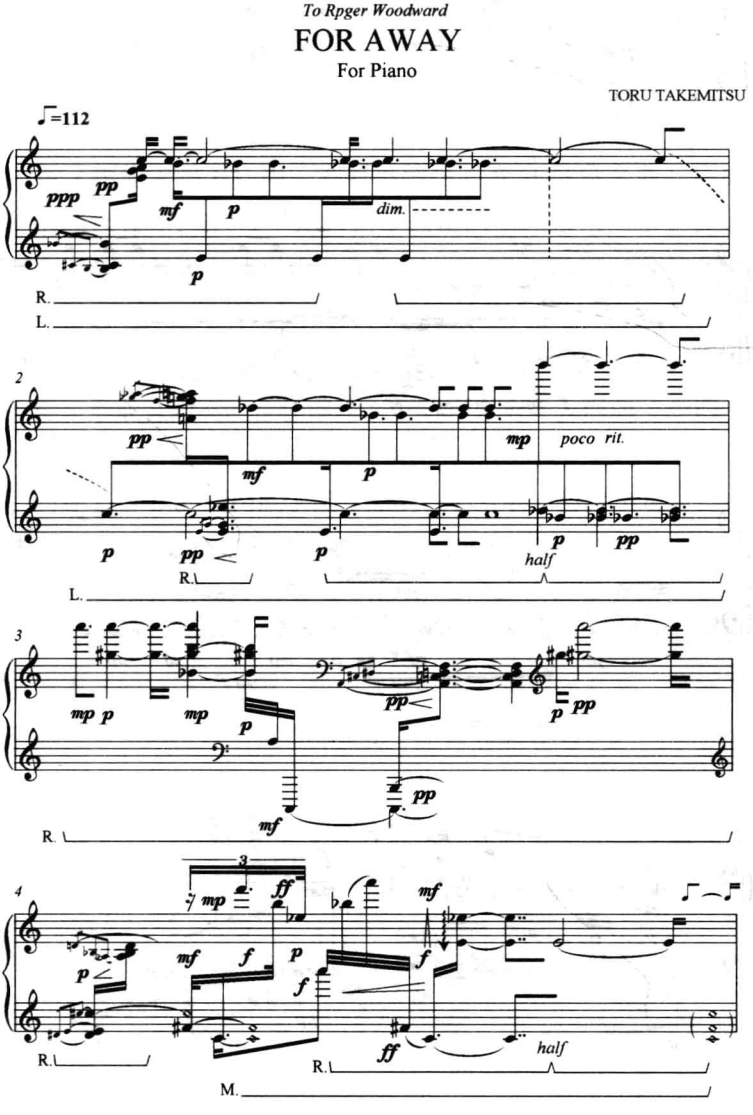
例 4.3.2：

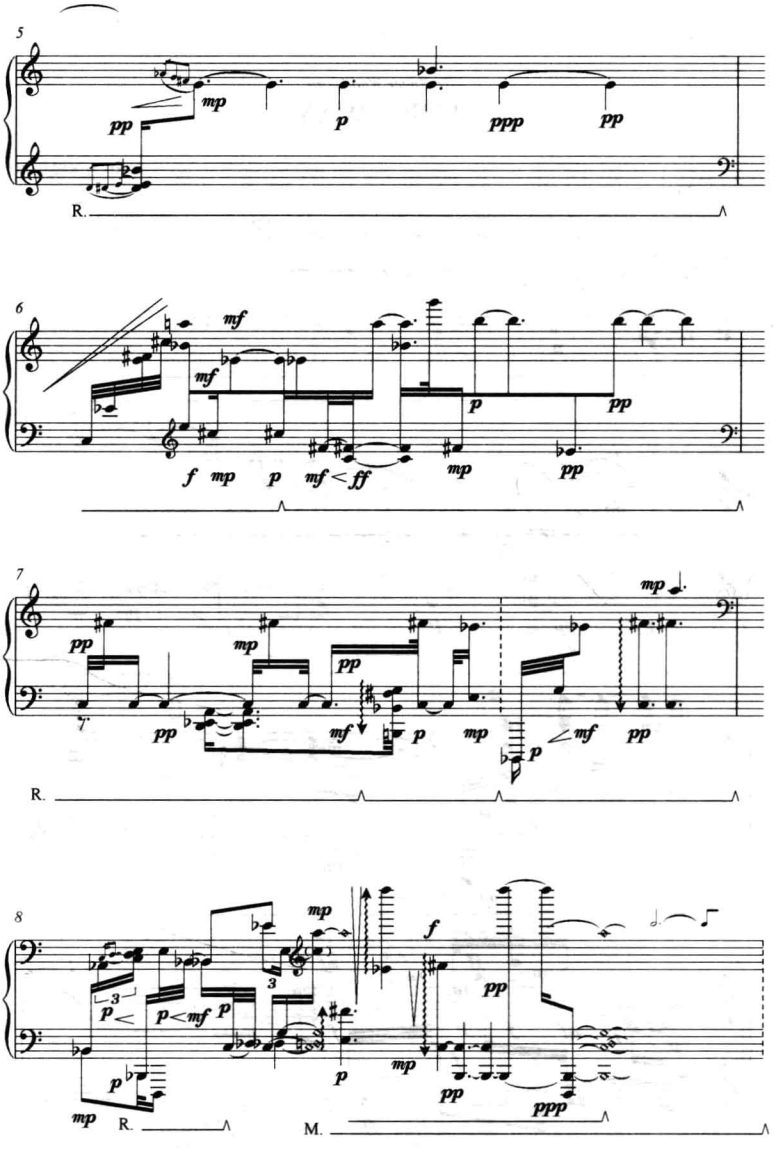


① 所谓“和声场”（Harmonic Field）有限定音域的意思。受加美兰音乐的影响，即由限定了的音高构成的和声，具有平稳、静止的音响（安定感的和声）特征。韦伯恩、布列兹、贝里奥、鲁托斯拉夫斯基都曾经使用过。参见武满彻《梦和数》P. 14。

钢琴曲《在远方》的片断就是在这样一个固定音场内组成的多声部运动。

例 4. 3. 3：



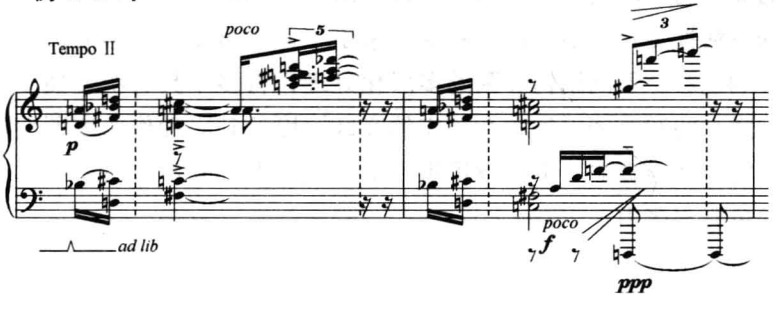

5
pp
mp
p
ppp
pp
R.
6
mf
mf
f
mp
p
mf
ff
p
pp
mp
pp
7
pp
mp
pp
pp
mf
p
mp
p
mf
pp
mp
R.
8
mp
f
p
p
mf
p
3
3
p
mp
pp
pp
ppp
mp
R.
M.

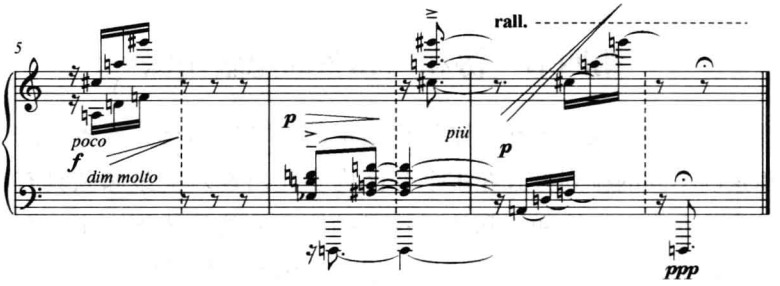
第四节　协和三和弦的隐蔽用法

一个和弦或一个和弦序进在指定的音域内出现，或者将这个和弦以不同的排列方式在多个音区内变化出现，使该和弦具有相对的独立意义。协和三和弦（这里的协和和弦具体指大小三和弦及其转位）的隐蔽使用是武满彻惯常使用的一种手段。

在《雨树素描 II》中，有明显的中心音 D 贯穿全曲，形成 D 调性的隐性存在，D－F－A 自然是该调的主和弦，但是，在通篇非调性音乐的逻辑下调性因素往往是一种暗含着的潜在存在。武满彻把在这个作品中将 D 调性处理得非常巧妙。用其第一转位 A－D－F 的上行低声部旋律形态，分别在其上方冠以大三度、纯五度、大七度，形成宽距离的音程排列，空灵的音响大大削弱了小四六和弦协和、黯淡的效果。以 A 为低音的小四六和弦在全曲中共出现 9 次，与中心音 D 共同构成了该作品的核心音响。每次出现时，或完全重复，或在音区、织体上细微地变化，惟有第 7 次（谱例的上行最后小节）出现时改变较大（见例 4.4.1）。该例是在结束处的第 42～46 小节，从谱面上观察，作曲家把 A－D－F 这个协和的三和弦置于不同的分层结构中，并令其发响的时间错落开来，整体上将具有调性意义的协和三和弦隐蔽在了不协和的音响中。

例 4.4.1：





这是钢琴曲《连续不断的休息》中第 43 小节（见例 4.4.2），A－C－F 是个协和的大六和弦，在它的前后和上方均是多音的不协和音响，这个和弦在曲中共出现两次，此处是第二次出现，与第 12 小节的相同音位和弦形成了呼应。十分有趣的是，在这个通篇弥漫着不协和音响的短小乐章中，突然闯入的这个协和和弦（A－C－F 大六和弦）让人感觉到异常的尴尬。

小　结

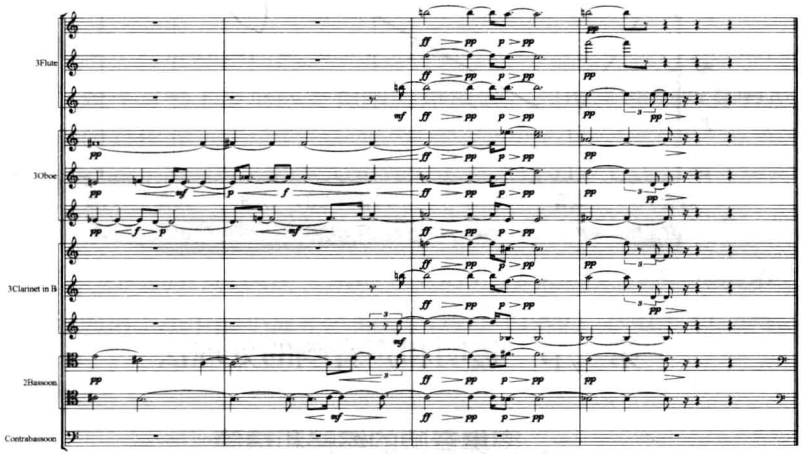
通过以上的分析说明武满彻的和声织体，除了主要旋律声部附加和声性陪衬的主调化织体之外，更典型的情况是以音高关联为中心引力，各声部之间形成错综复杂的状态，其声部之间表现为平等、多元的多层结构与单纯统一的、同一音高的、单层结构的交叠与对峙的状况。而不同音高组织的纵向的分层处理及局部的灵活性变化也给总体的音响带来了丰富的可变性，形成多变的音响色彩。不同结构和弦的多层化处理，将多个具有明显独立结构意义的和弦分层配布在相应的音区，以达到一种作曲家所期待的特殊和声音响。下一章将集中阐述武满彻的和声技法中所体现的色彩与张力。

第五章　音响的色彩与张力

第一节　音程数量与和声浓度

随着音及音程的数量增减，和声的浓度也会随之产生明显的变化，本节只讨论和弦纵向的结构方面，不做系统的量化分析，仅就武满彻部分作品所显现的一些典型性片段予以简单总结。如下例中序号［I］的第1～4小节，这是《鸟儿降落在星形庭院》的一个片断（见例5.1.1）。

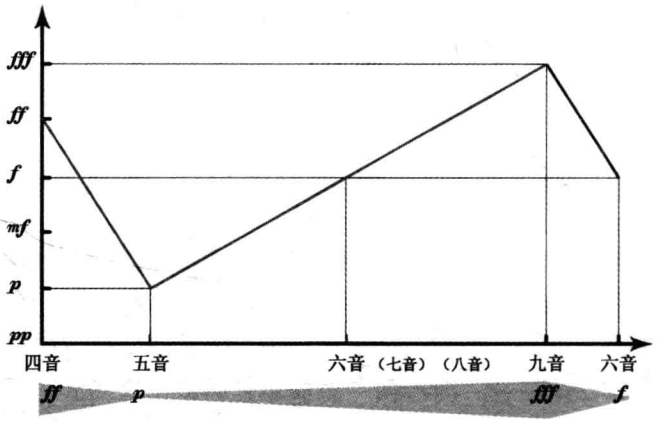
例5.1.1：



在《鸟儿降落在星形庭院》的一个片断里，序号［I］是一组和声浓度不断加强的片断，各个拍点的和弦音数与不协和程度

呈现出渐进的增长趋势。从开始的小二度四音列加一个大二度的密集音簇开始，进入 4/6 全音音阶 +1 的全音音阶和弦，顺次经过附加音的三度和弦、五声音阶和弦（第一小节的最后一拍）直至下一个全音音阶和弦的出现（第二小节第三拍），算重复音这是一个六音和弦，在这个六音和弦之前都是五音和弦。直到七音和弦出现在第三小节的第一拍，这是一个五音列与全音列相结合的和弦。和声节奏突然加快进入八音和弦，至九音和弦停止（这是一个高潮点），然后迅速回落至最后一个和弦，即一个全音阶 +1 的七音和弦之上。由于音数的变化使这一片断形成了一个明显的和声浓度渐次增长的态势，如图所示。（见图 4）

图 4：



第二节　透明和声音响的处理法

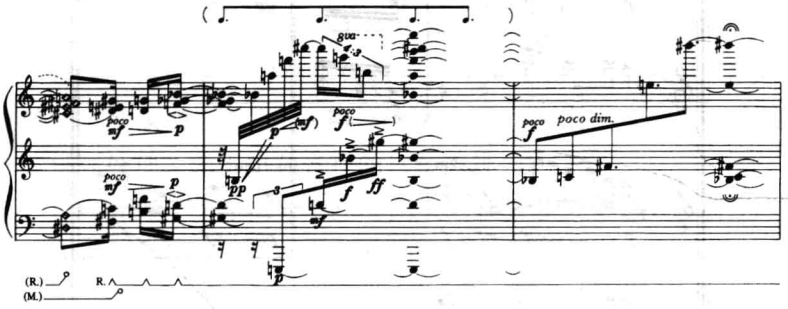
一、密集音响的缩略和精简

这种情况多见于声部比较密集的部位，如向高潮推进的能量和张力积攒的过程中，或高潮处。与本文的第三章第二节中讨论

过的“和音结构内部的替换与省略”不尽相同。和音结构内部的替换与省略应该是在音乐材料重复的前提下完成的。在保持原有和音基本框架的基础上，在局部把一个或几个音去掉或替换成其它音。而本节讨论的是更加整体的织体形态。

下面是《闭上的眼睛 II》（见例 5.2.1）

例 5.2.1：

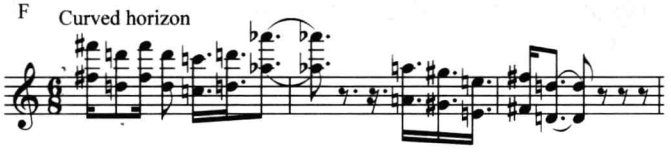


二、八度或同度音的间插

指多个声部在横向运动中，间或有八度、同度的单一声部间插，在整体音响上形成疏密相间的错落感，与浓重强烈的音响形成鲜明的对比。

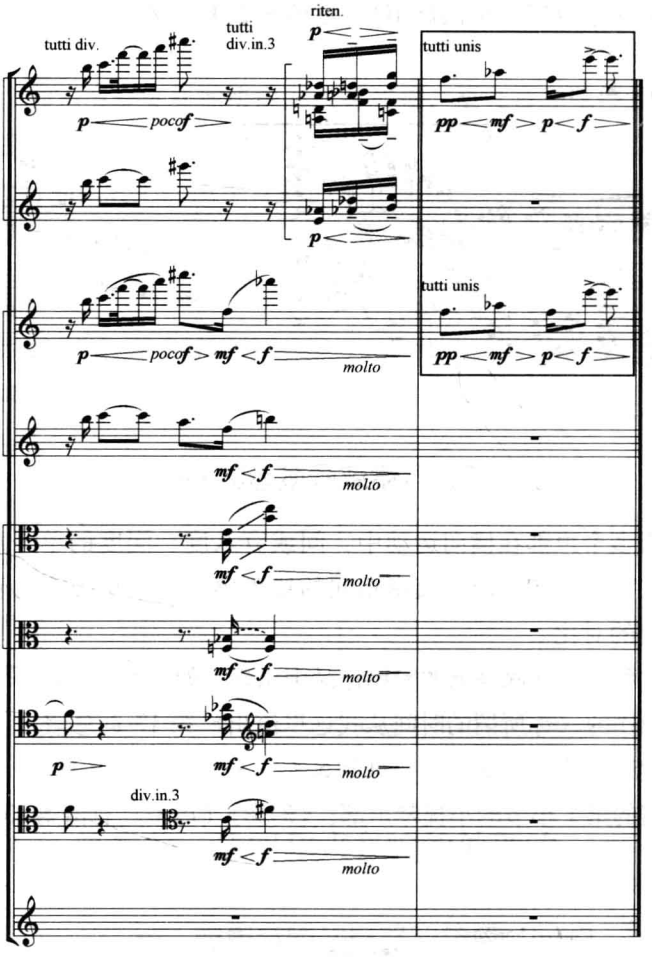
这种写法在武满彻的晚期作品中出现，如为 5 人打击乐与管弦乐队而作的《你所谓的时间从我这里流出》第 17 页总谱，［F］处有连续三小节的八度旋律（见例 5.2.2）；《梦之时》（1981）的第 9 页总谱的第 1 小节的小提琴声部；《幻影》（1990）总谱第 13 页等。

例 5.2.2：



《梦之时》（弦乐组）第 9 页小提琴声部的八度旋律片断：（见例 5.2.3）

例 5.2.3：



三、不协和音程的宽排列范式

无论协和和弦还是不协和和弦，其排列法的不同会导致和声音响的明显变化。更加宽广的和弦排列扩宽了音域的幅度，加上音色、音强、配器法等其它音乐要素的综合作用，与在狭窄音域内，密集和弦排列法形成的音响在和弦密度及和声紧张度上的表现力是大相径庭的。武满彻善于将不协和音程与协和音程做有机的集合，并置以适当的宽排列音位，生成了特有的静谧、空灵、神秘的“武满彻音响”。多用不协和音程中的大小二度、三全音作宽排列处理，即不协和音程的远距离排列。

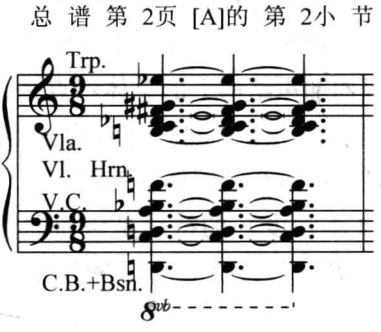
这种处理手法在钢琴小品《闭上的眼睛Ⅱ》中表现的尤为突出，这首小品在纵向和声结构上的总体特点是，右手的纯五度与左手的三全音的结合，上下合起来经常构成半减七结构的和弦，整体呈水平式移位斜向进行的织体形态较多，中高音区纯五度音程与增五度音程（小六度）的持续是该曲的重要音响。从谱面上看，三行谱表，音区跨度大、音数密集、织体复杂，但音响却并不嘈杂、尖锐。这与武满彻对不协和音程的特殊处理不无关系。二度与七度音程是无调性写作中常见的，尤其是小二度、大七度音响具有典型的意义。小二度转为小九度便构成了不协和音程的宽排列形式，某种程度上缓解了小二度的尖锐不协和音响。

《闭上的眼睛》的以下片断是相隔两个八度的小九度（复音程）（见例5.2.4）。第4小节的g^1和$^{\flat}a^3$，f^2和e^4；第8小节的$^{\sharp}g^1$和a^3，$^{\sharp}f^2$和f^4；第15小节的f^1和e^4，$^{\sharp}d^2$和e^4；第20小节的e^2和$^{\sharp}d^4$等。

例 5.2.4：

《鸟儿降落在星形庭院》的总谱第 2 页［A］的第 2 小节处的低音声部与高音声部之间的宽排列（见例 5.2.5 钢琴缩谱）。

例 5.2.5：



第三节　声部排列与音域调配

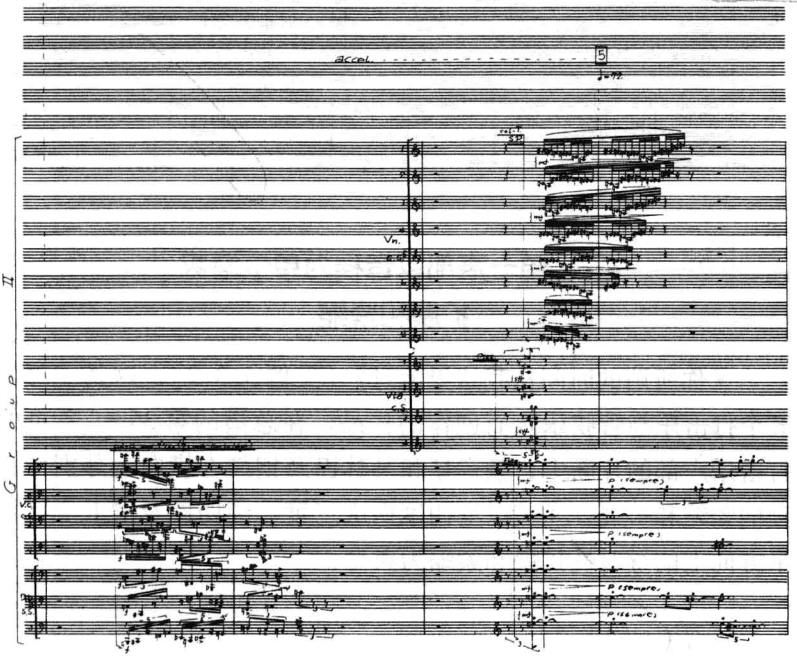
一、声部的数量总体上渐次递减和递增

例如《织体》（见例 5.3.1－1），武满彻于 1964～1976 年之间创作了一部大型钢琴与管弦乐队的系列作品《Arc part I》，共包括三个作品，《织体》是其中的第二首。例 5.4.1－1 是一面总谱的一部分，一个以声部数量的渐次递减而形成的由强至弱的音响层次。下方的一组弦乐由大提琴与低音提琴组成，自大提琴声

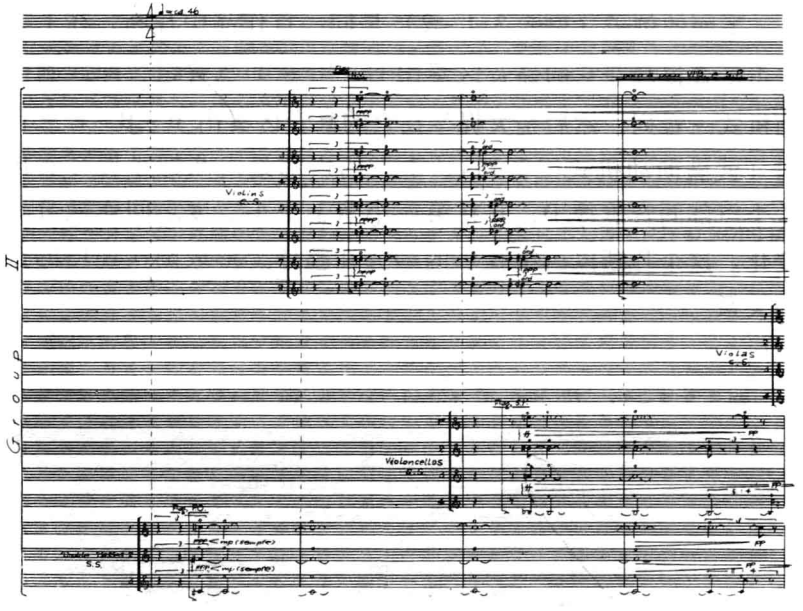
部向下方依次递减；上方是一组由小提琴组成的声部，由下至上依次递减。

下面的例子（例5.3.1－2）是同一首作品中片断，在下方先由低音提琴在它的高音区奏出C－♯C－♯F三音组，即武满彻动机式三音列，然后是大提琴在它的高音区奏出♭B－B－E三音组（武满彻动机式三音列）、上方的声部是由八把小提琴奏出八个声部同音旋律D，并在第三小节上下小二度之间作微分音变化。这个片断以三组弦乐的细分在整体上形成渐次递增的排列关系。

例5.3.1－1：



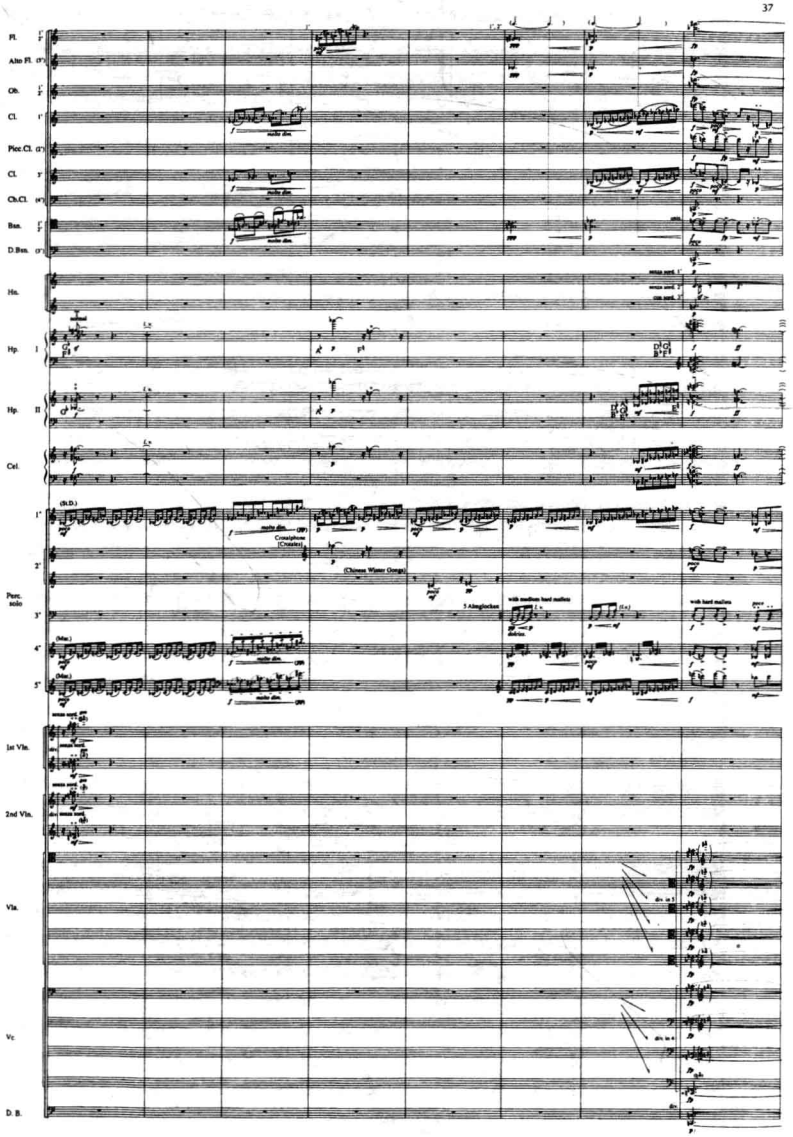
例 5. 3. 1 -2：



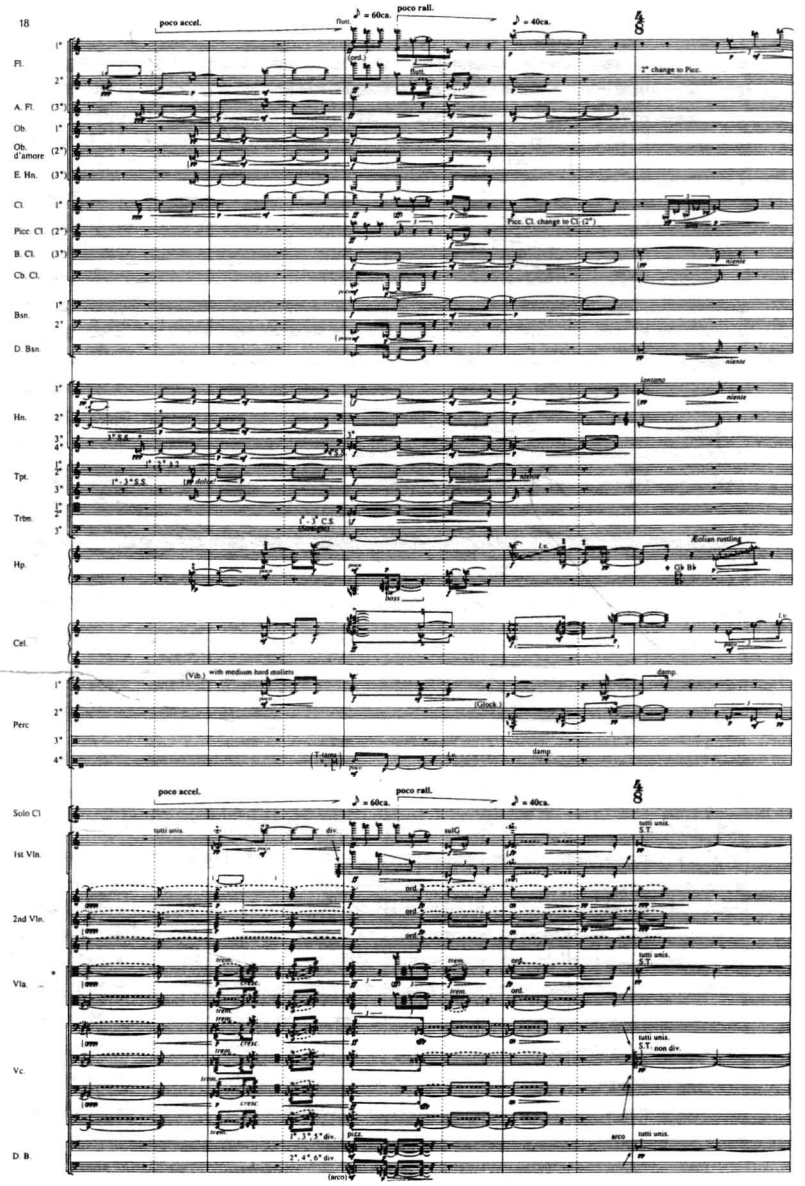
二、单一声部以音程为单位渐次扩展和紧缩

《你所谓的时间从我这里流过》（见例 5. 3. 2），这是一部为五个打击乐与管弦乐队而创作的作品。在总谱的第 36 ～ 37 页的打击乐声部的片断中，颤音琴和马林巴及钢鼓在横向上分别作音程的紧缩和扩展，尤其以增四度向大三度、纯四度及增五度在水平方向上的继时性扩展和紧缩为典型：

例 5. 3. 2：


37
Fl.
Alto Fl.
Ob.
Cl.
Picc.Cl.
Cl.
Ch.Cl.
Bsn.
D.Bsn.
Hn.
Hp. I
Hp. II
Cel.
Perc. solo
1st Vln.
2nd Vln.
Vla.
Vc.
D. B.

例 5. 3. 3：


18
poco accel.
♪ = 60ca.
poco rall.
♪ = 40ca.
Fl.
A. Fl.
Ob.
Ob. d'amore
E. Hn.
Cl.
Picc. Cl.
B. Cl.
Cb. Cl.
Bsn.
D. Bsn.
Hn.
Tpt.
Trbn.
Hp.
Cel.
Perc.
Solo Cl
1st Vln.
2nd Vln.
Vla.
Vc.
D. B.
tutti unis.
div.
sulG
arco

上例是武满彻《幻想诗》第18页总谱（例5.3.3）。第三小节是乐队全奏，在整体上音块式的混杂音响中，在低音提琴声部密集排列的三和弦特别显眼，以拨奏和拉奏相结合出现的是一个低沉的轰鸣效果的声响，而G－C－E大四六和弦与$^{\flat}$E－$^{\flat}$G－$^{\flat}$B小三和弦这些所谓协和和弦，在这里已经失去了其协和和弦的音响意义。正所谓，“位于低音区的多音和弦会失去其单个构成音的可分辨性，并会变成一个十分粗糙的和弦架构”①。

小　结

这一章是本论文有关武满彻和声技法系列章节中的最后一章，讨论的中心议题是武满彻的和声音响问题。有了音高素材、和弦结构、横向的序进、织体形态等总的原则，那么，最终要呈现一个什么样的“音响”将是作曲家最终要解决的问题。有学者认为武满彻音乐的音响总的特征是凝重、神秘的，高潮点的设置不同于西方作曲家一贯的做法，是逐渐积攒能量的结果，而是在起落时突然的爆发和瞬息的安静。这虽然离不开音乐的各要素综合及其相互协调的多方面配合，其中和声技法的重要作用当然不可忽视。本章总结出声部的半音化与和声张力；音程数量与和声浓度；透明和声音响的处理法，以及声部在音域、配器方面的特殊处理办法便是显现武满彻色彩音响本质的重要方面。

就声音本身来说，从它发响到完结有其自身的物理属性，不同的律制、不同的响器所发出的声音有着很大的差异。自从十二平均律的出现及相关乐器的制造，特别是钢琴这种键盘乐器给音乐发展史带来了巨大影响。以钢琴为传播媒介的十二平均音律的

---

① 〔德〕瓦尔特·基泽勒著《二十世纪音乐的和声技法》，杨立青译，上海，上海音乐学院出版社，2006年10月，p.86。

乐音体系在过去的三百多年里一直起着主导的统治地位。作曲家们为钢琴创作专门的乐曲，以致于产生出一系列的钢琴音乐体裁形式。历史上大多数的作曲家同时都是钢琴家，他们先通过钢琴确认后的音响再记谱在纸上，作曲家的工作台就是钢琴本身。20世纪以来一些作曲家在更加关注声音本来面目的同时也利用现代科技手段创造着新音响，如具体音乐、电子音乐、频谱音乐等，是现代科技应用在音乐方面的特殊产物。虽然这些音乐新流派在更广泛的听众层面没有普及的意义，但是，至少作曲家们开辟了新音响之路，提供了丰富的音响之源，从而改变着音乐的音响概念。武满彻虽然在创作时也依赖于钢琴，而他的声音理念是对存在于自然界甚至是宇宙空间的自然音响的探求，这是一个矛盾体。十二平均音律制所营造的是一个试图模拟自然的音响世界，武满彻要在这个虚拟的、非自然音响体系里去制造自然的声音世界，就好比企图透过一个华美而冰冷的人造大理石楼阁的窗户去拥抱外面绚丽多姿的自然美景一样，充满着无奈却有抑制不住的向往……人性的局限、自然力的束缚导致了作为个体的人在创造力方面的局限性，然而从进化论的角度讲，作为人类的总体其创造力应该是无穷尽的。武满彻追求人所能及的各种想象力去实践他的“梦”、眺望他的“窗”，接近它所憧憬的自然宇宙。试以鸟的翅膀展翅飞翔，终究还是要降落在他所眷恋的大地庭园之上，欲以鲸的身躯遨游，却游不出东西南北之方圆的地球之中。正像武满彻自己所说的那样：“你走到了很远的地方，却突然发现自己已经回到了家园却没有回归的预告。”① 下篇试以武满彻三首不同时期的代表性作品的综合分析，探寻武满彻在和声方面所体现的、面向东西方传统的回归倾向。

---

① Toru Takemitsu, *Confronting Silence*, Translanted and edited by Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow, Berkeley, California: Fallen Press 1995, P. 106.

[中篇　三首作品的综合分析]

第六章《妖精的距离》

上个世纪50年代虽然是武满彻初出茅庐的学习阶段，却在创作上体现了大胆而执著的追求。《妖精的距离》是武满彻早期作品（1951）中较成功的一部，为小提琴和钢琴而作的小型室内乐作品。标题受到日本著名诗人龙口修造（1903～1979）的一首诗的启示，创作于新作曲派协会①时期。

全曲钢琴部分的和声分析如下：

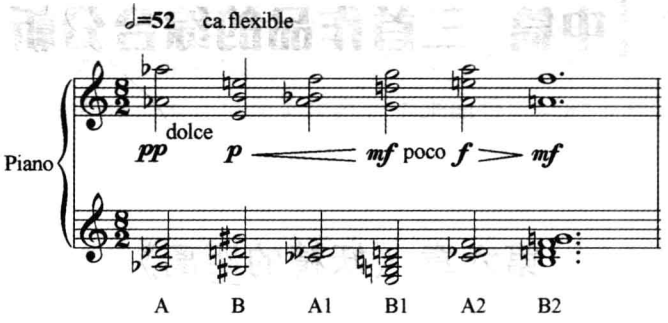
（一）和弦序列主题

这个和声主题在第三章第一节有曾提到，但未做详细说明。本章将其在音乐中所发生的一系列变化及其重要的贯穿作用，结合全曲做详细论述。六个和弦的认知：这个和弦序进，作为小提琴独奏声部的导引和陪衬起到引子的作用，既是乐曲的开头，又是贯穿全曲的和弦序进主题。（见例6.1.1）

---

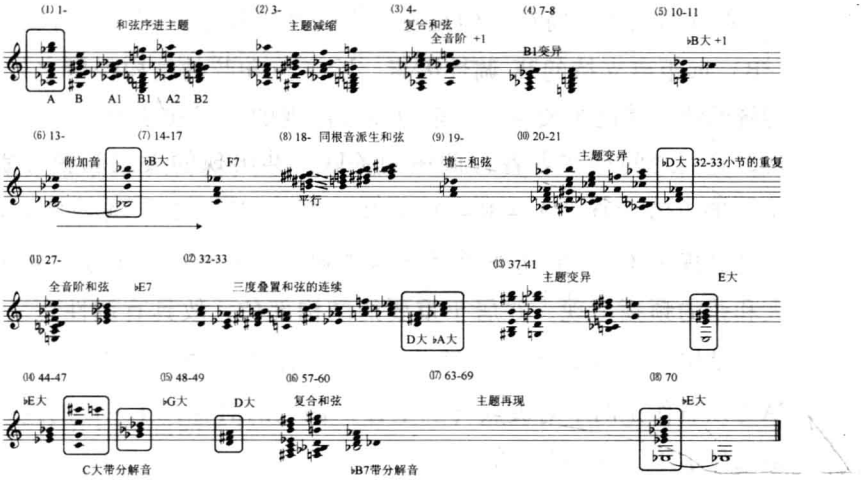
① 新作曲派协会：1947年结成，主要成员有清濑保二、早坂文雄、荻原利次、伊福部昭、松平赖则、石田一郎等。协会的主张是具有共同志向的作曲家们团结友爱，尊重创作个性，互相鼓励向前进。武满彻在这个时期先后创作了钢琴曲《两首慢板》（1950年12月发表）、小提琴与钢琴曲《妖精的距离》（1951年发表）。

例 6.1.1：



这六个多音和弦基本以三度叠置为主要结构特征，其中 A（♭D 大三和弦）和 B（E 大小七和弦）为这个和弦序进的主要和弦，即构成和弦变化的基础和弦。例中 A、A^1、A^2 是♭D 大三和弦及其增加附加音的派生和弦。A^1 比 A 附加了七音及六度音；A2 和 A^1 一样都有七音♭C，另外附加了二度音 E，A^1、A^2，因此可认定为♭D 大三和弦的附加音和弦。例中 B、B^1、B^2 是 E 大小七和弦（按照其原位的结构性质认定）及其带减缩和增补的变异和弦。而生成的方式略有不同，B^1 是在 G 大三和弦的基础上增加下方小三度，形成减缩型的小小七和弦结构；B^2 是在 G 大三和弦的上方增加七音及九音，形成增补型的大九和弦结构。这一个小节的和弦序进在乐曲第 20 小节、第 29 小节、第 40 小节等处多次变化出现，形成一个固定的主题式的“和弦序进”及其展开。在第 23 小节、第 63 小节处完整再现和弦序进主题，这两个地方也是大的段落划分之处，其他为变化的重复（见例 6.1.2）。这个图表是在原曲的基础上抽出的和声骨架，小的阿拉数字为小节数，带括号的阿拉伯序号提示在作品中出现的与和声序进主题相关联的和声材料的各种变化。

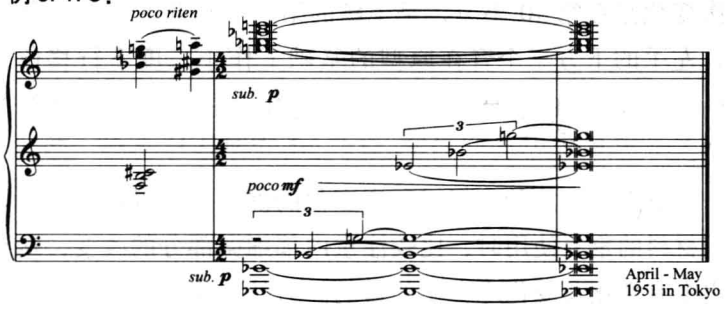
例 6.1.2：



（二）和声的传统因素

《妖精的距离》在和声上体现了诸多传统的痕迹。首先，多处使用三度叠置和弦，组成了明亮、协和的音响。其次，各部分终止地方的声部均采用均衡、共鸣极佳的大三和弦或大小七和弦，如第 11 小节、第 14 ～ 15 小节、第 17 小节、第 35 ～ 36 小节、第 44 ～ 47 小节、第 48 ～ 49 小节、第 52 小节等，直至最后第 70 小节以♭E 大和弦结束全曲。（见例 6.1.3）

例 6.1.3：



其次，全曲的和声布局虽然已不是传统的首尾调性呼应，D－T终止式的典型特征，但是总体上仍然暧昧地保留了具有属调（$^{\flat}$B）远距离支持的$^{\flat}$E 调性因素。除了三和弦的结构保留之外，传统的终止式已被放弃。将全曲多次出现的大三和弦统计比较发现，它们之间存在着各种调域的关联，共出现的大三和弦分别是：$^{\flat}$D－$^{\flat}$B－ D－$^{\flat}$A －E－ C －$^{\flat}$G－$^{\flat}$E ，其中$^{\flat}$D－$^{\flat}$A/ $^{\flat}$B－$^{\flat}$E 和弦显现出 T－D 的功能关系（由于和声主题的多次重复，使$^{\flat}$D 大和弦的频频出现，并居于重要的结构部位，故具有调性意义。与在结尾出现的$^{\flat}$E 大和弦彼此形成双调性的可能），其中，D－$^{\flat}$A可以看作是两个对极点（三全音）调上的对置；$^{\flat}$E－C 的连续出现显示了三度调关系的走向。

（三）重复时的和声变异

重复时的和声变异在这部作品里体现为，和弦序列主题在重复出现时的各种变化形态。第一次变化是在第 3 小节为主题的缩减，由原来主题的六个和弦缩减为前四个和弦（序标 2）；第二次变化是在第 20 小节（序标 10），第二个和弦为自律性移位（局部），上方声部 E－B－E 转换成提高五度的 B－E－B；第三个和弦在上方声部增加了双倚音 E－G；第三次变化是在第 29 小节，是在第二次变化了的基础上，全体移高了大二度。第四次变化是在第 40 小节，是主题的第三个和弦的一个变化之变化，左手的下方三个音在原型的基础上作小二度下行移位，上方的 A－$^{\#}$D－$^{\#}$F 是第一次变化了的$^{\flat}$B－E－G 的小二度下行移位。

通过上述的几种重复时和声变化的确认，可以看出武满彻在相同材料的重复使用时，比较注重内部细微部分的改变，达到不变之中有变化及变化之变化的目的。另外，相同材料在重复时的

省略或者说是消减也是武满彻一贯的用法。

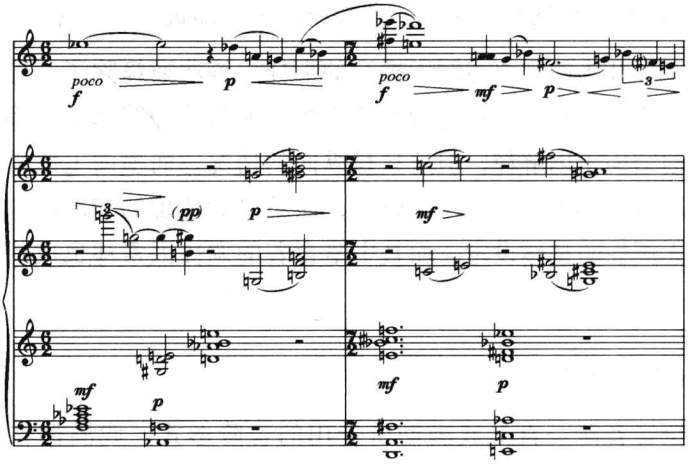
（四）传统的和弦结构，非传统的和声序进

正像开头的和声主题所提示的那样，该曲通篇除了几处由全音阶所构成的非传统结构的和弦之外，大部分和弦基本上都可以传统的结构予以解释，但这只是纵向的情况。而横向上武满彻没有采取传统和声序进的逻辑原则，而是以非传统的和声序进完成了其无调性的整体设定，而其中暗含着的调性因素却也成就了这部作品的特殊风格特征。

（五）全音阶 +1

全音音阶一直是武满彻所爱用的音阶形式。武满彻在这部作品的第 5 小节的第二个和弦是完整出现，然后是第 26 ～ 27 小节、第 66 ～ 67 小节完全重复出现，第 27 小节的第二个和弦是一个特征性七音和弦：音列是：C – D – ♭E – E – ♯F – ♭A – ♭B 音集合［7 – 33］（0，1，2，4，6，8，10），即所谓的全音音阶 +1（见例 6.1.4）。这个例子在第二章第五节的附加音和弦中曾经提到过，在这里再一次把它列举出来，以强调它的重要意义。这个和弦同时含有泛音列音阶的升四级和降七级音，与泛音列音阶的 C – D – E – ♯F – G – A – ♭B（0，1，3，4，6，8，10）十分相似，因此，该和弦又可以看作是由双重音列合成的复合型和弦。在《弱奏的距离》的第 41 小节的第三个和弦——七音和弦也是类似的用法：它的横向音列是 D – E – ♯F – ♯G – ♭B – B – ♯C，除了认定为全音阶 +1 +1，还可以看作是增利底亚调式（升五级♭B = ♯A）。

例 6. 1. 4：



其实，这个全音阶和弦在开头的第四小节就以不完全的形式出现过，因♯F 没有出现，所以不够明显。这个地方也体现了从半音音阶到全音音阶的过渡性安排。在这部作品中，这个全音音阶元素与和弦序列主题的半音化音响形成对比是作曲家精心设计的结果。

从整体的和声节奏情况来看，低音声部一直处于长音的平稳、持续性状态。和弦的交替缓慢，和声节奏舒缓而松弛。复合和弦在这部作品的第 56 ～ 60 小节有大篇幅渲染，具有泛调性的意义。但这种用法表明武满彻在创作初期便对一些现代和声技法有了多方面的了解。这里两个三和弦的叠置型的简单复合在武满彻后来的创作中很少见到，逐渐被各种音程的混合及和弦的分层结构所代替。和弦序列主题、全音音阶、附加音和弦、平行和弦或许受到德彪西、梅西安作曲技法的影响；而三全音对极点的远对应关系及同主音大小调关系（见序标 12）很容易联想起巴托克的和声风格。

这首作品的多数和声手法像格言句式一样在武满彻的创作中经常出现，说明武满彻在早期的创作中就已经形成了一定的语言风格，从音乐材料的选择到整体的布局都表现出成熟而审慎的逻辑性。总结起来，在以后的创作中予以保留或发展的个性用法有：全音阶+1、自律性移位、分层和弦、持续音等。自早期以后的创作中，调性的痕迹将越来越模糊直至消失再至晚期的回归，经历了由现代出发走向先锋，再逐渐回归直至传统的曲折变化过程。

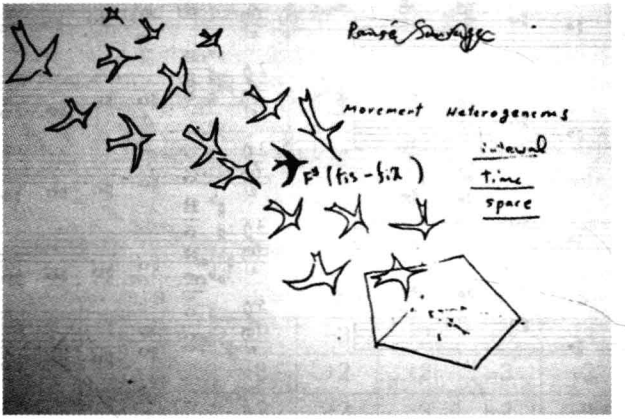
第七章 《鸟儿降落在星形庭院》

在《鸟儿降落在星形庭院》的音列设计中，“梦和数”构成了一个由神秘的五声音阶编织的“鸟儿”的群落。以往对于自己的作品，武满彻是一个不愿意附加任何文字说明的作曲家，认为对音乐作品“说三道四”往往是音乐评论家的工作。武满彻希望音乐要用耳朵去聆听。用巴托克的话说：“首先，请听我的音乐，完全没有必要对我的作品加以任何的说明。”一个例外，作曲家在1984年4月30日在东京举行的一次讲座中，对该作品的写作过程做了较为详细地说明，后整理成文，名为《梦与数》，收录于武满彻著作集第5卷。文中用大量笔墨对这部作品的的创作过程进行了详细的描述，归纳起来有两个方面内容：一个是关于作品的标题，一个是关于五声性音列设计的想法。

关于作品的标题，“梦”是这个作品的灵感来源。武满彻在巴黎的一次 Marcel Duchamp 作品回顾展上看到了一幅由 Man Ray 拍摄的头部照片，照片上 Marcel Duchamp 头顶被剔出一个五角星的形状。当天晚上武满彻作了一个梦，梦见一群白色的鸟儿被一只黑色的鸟儿引领着降落到五角星形的庭院上。这个奇异的梦给武满彻留下了深刻难忘的印象，醒来后，武满彻把它视为很有音乐性的心象风景，并决定用音乐的形式来表现出来。经过一段时间的缜密考虑之后，他在创作笔迹上写下了标题：《鸟儿降落在星形庭院》，并画有一张颇具童趣的群鸟图（见图5），同时还想起了一个古老的爵士曲调——“Bye Bye Blackbird”（再见

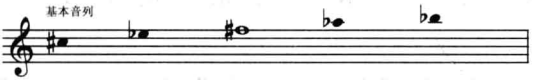
了黑鸟)。以上是武满彻在《梦与数》中对作品标题产生经过的大致描述。

图5:《群鸟图》



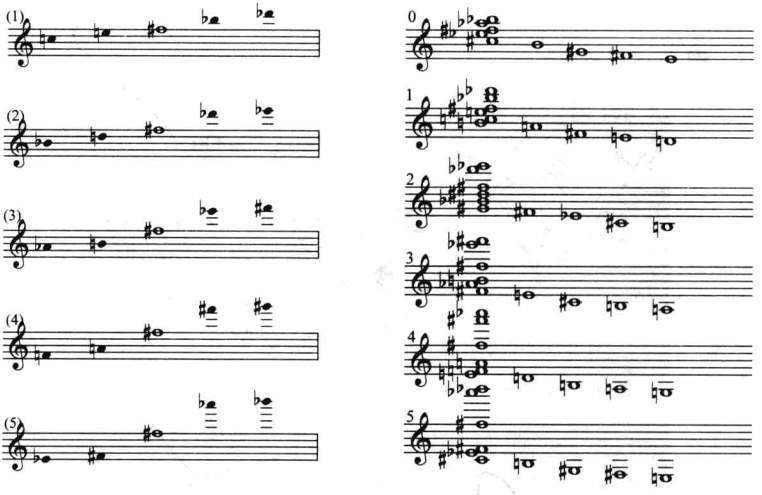
另一个是关于五声性音列设计的想法。武满彻将唯一的一个黑鸟设定为♯F音，因为它正处于一个八度音域的中央，武满彻认为这个♯F音很特别，把它作为整个作品的核心音，并赋予统领众音的的意义。用持续音的手法可以达到强调的作用，在练习号[M]/[I]/[K]等部分都有小字二组的♯F的持续，以♯F为中心建立一个黑键的五声音阶。(见例7.1.1)

例7.1.1:



然后以5这个数字为依据派生出五个五声音阶，如谱例所示：除却原位的五音和弦（0）之外，共有五个固定音位的和弦及五组五声音阶。(见例7.1.2)

例 7.1.2：



这五组五声音阶同时也形成一个“和声场”（Hamernic Filed）。♯F（黑色大鸟）为中心音构成钢琴黑键上的五声音阶具有统领其他五声音阶的主导地位。

五个黑键音 + 七个白键音正好构成了十二个半音（见例 7.1.3 与图 6）。上方右图的数列是左图从 0 至 1 五个和弦的相互间音程移位的情况，形成了一个有趣的数字“魔方”。每一纵、横列相加均为 12、组成数列的基本单位是 3 和 2，其相加之和为 5。由“魔方”的 0 音列（+2 +2 -3 +2 +2）和弦在序号［M］处，以加弱音器的长号与弦乐声部的泛音联合奏出。（见例 7.1.4）

通过以上的说明可以看出，《鸟儿降落在星形庭院》是以音列为基础来创作的，而起这些音列是事先设定好的。像这种严格按某个系统来创作，在武满彻的作品中还是十分罕见的情况，并且作曲家在《梦与数》一文中，如此率直地说明关于自己作品技

术操作的秘密更是唯一的一次。

例 7.1.3：

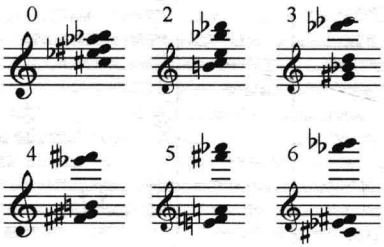


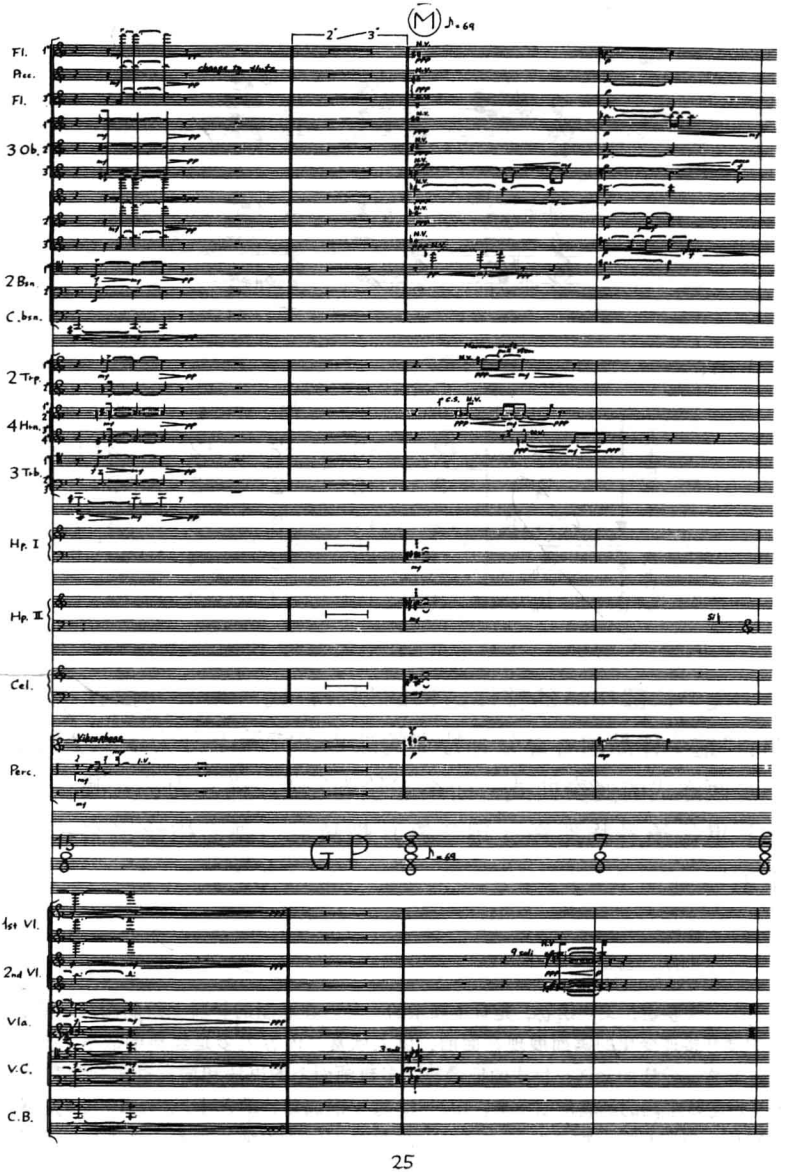
图 6：

	0	1	2	3	4	5
向下扩大	$C_\#$	+2	−3	+2	+2	−3
	E_b	−3	+2	+2	−3	+2
	(fix)$F_\#$	+2	+2	−3	+2	−3
向上扩大	A_b	+2	−3	+2	−3	+2
	B_b	−3	+2	−3	+2	+2

关于这部作品的整体结构的划分，武满彻有一段详细的说明："这个作品的各部分有特别的故事，大致上分为十三个段落。不是西洋式的变奏曲式，而是想绘卷物①一样，为此，我在这部作品里像绘卷物那样（用音符）把故事、画面描绘出来。"（见下表）

① 绘卷物，又叫绘卷，是日本画系的一种。在卷制的材料上绘制图画，随着卷物的展开接连变化的画面展现在面前，供人欣赏。内容大多是经典的故事、文学传记；高僧、寺庙的元气；仪式的记录等。多数画面上的书法和词章也多有鉴赏性。8～9 世纪从中国的画卷形制学来，10～12 世纪形成独特的艺术风格，12 世纪迎来黄金时代。现存有源氏物语绘卷、信贵山缘起绘卷、伴大纳言绘卷、鸟兽戏画等杰作传世。

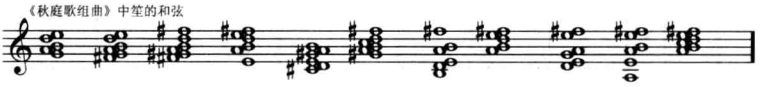
例 7. 1. 4：


Fl.
Rec.
Fl.
3 Ob.
2 Bsn.
C. bsn.
2 Trp.
4 Hrn.
3 Trb.
Hp. I
Hp. II
Cel.
Perc.
1st Vl.
2nd Vl.
Vla.
V.C.
C.B.

	(引子) A		B		A_1		B_1	A_2		C	A_3		(Coda)
序号		Ⓐ	Ⓑ	Ⓒ	Ⓓ	Ⓔ	Ⓕ	Ⓖ	Ⓗ	Ⓘ	Ⓙ	Ⓚ	Ⓛ	Ⓜ
小节数	1-4	5-7	8-13	14-19	20-25	26-37	38-41	42-52	53-61	62-65	66-76	77-81	82-86	87-96
速度	♩=23 ♪=69	♩=23 ♪=69 Rit.subito	♩=23 ♪=69	♩=60 Piu mosso	♩=♩ Meno mosso	♪=69 ♩=85 ♩=60 ♩=40	♪=84 Meno mosso	♪=84 Espressivo rubato	♪=69	♩=40	♩=60-72	♪=69	♪=84 Piu mosso	♪=69 ♪=48-52 Meno mosso
拍子	2/8 6/8	12/8 9/8	9/8 6/8 12/8 15/8	9/8 15/8 8/8 7/8	3/4 4/4 6/4	9/8 7/8 7/8+1/4 4/4 3/4+3/8 11/8 3.5/8 15/8	9/8 7/8 15/8	9/8 8/8 6/8 7/8 5/8 10/8 3/4	8/8 5/8 9/8 12/8 6/8	5/4 7/4 6/4	自由节拍	4/8 5/8 6/8	9/8 7/8 15/8	8/8 7/8 6/8
持续低音	A	D	D	D	♭D	级进式流动			C D ♯G	♭D♯D	E G	♭D	♯F → C	♯F → B

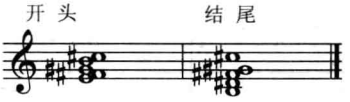
这部作品还有一个值得一提的是与《秋庭歌》的联系，即雅乐里的笙吹奏的特性和弦在《鸟儿降落在星形庭院》中以五声音阶的纵向和弦形式出现：这是《秋庭歌》中笙的11个和弦。（见例7.1.5）

例7.1.5：

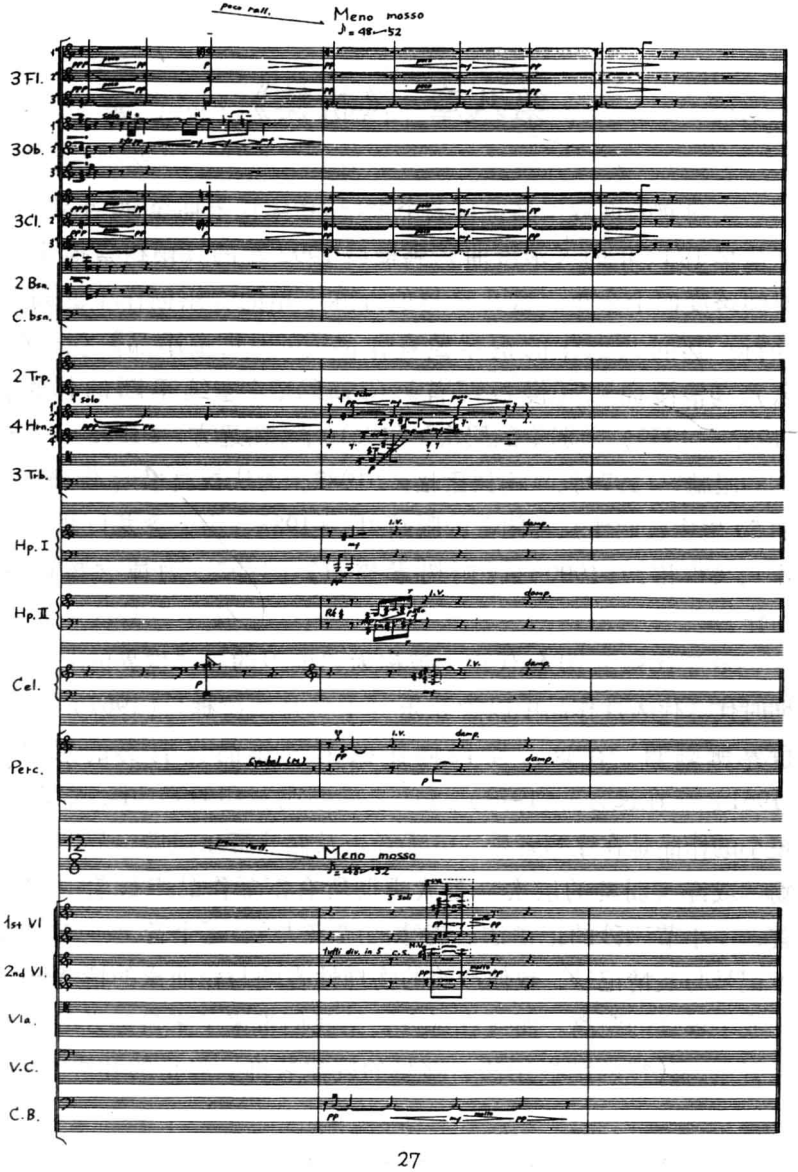


如果将第一个和弦作下行小三度移位的话就是《鸟儿降落在星形庭院》开头的五声音阶和弦，分散在弦乐声部，由五把大提琴奏出。这个和弦在尾声的时候再次出现，由九把小提琴奏出（序号M的第1～2小节），并作为终止和弦（移位形式）结束全曲（见例7.1.6/7.1.7）。

例7.1.6：



例7.1.7：


poco rall.
Meno mosso
♩= 48—52
3 Fl.
3 Ob.
3 Cl.
2 Bsn.
C. bsn.
2 Trp.
solo
4 Hrn.
3 Trb.
Hp. I
Hp. II
Cel.
Perc.
Cymbal (cl.)
poco rall.
Meno mosso
♩= 48—52
1st Vl
2nd Vl.
Vla.
V.C.
C.B.

第八章 《祈祷》

武满彻的钢琴作品，自上个世纪40年代末期至90年代初，从最早1949年的《浪漫曲》到最后1992年的《雨树素描Ⅱ》，时间跨度四十余年。这几乎与他近五十年的音乐创作生涯同步并行。其间共创作的钢琴独奏作品有：《儿童小品》（微风、云）、《浪漫曲》、《慢板两首》（1951）、《连续不断的休息》（1952～1959）、《弱奏的层次》（1961）、《在远方》（1973）、《闭上的眼睛》（1979）、《雨树素描》（1982，为庆祝莫里斯 佛洛雷[①]的50岁生日而作）、《闭上的眼睛 II》（1988，为悼念龙口修造而作）、《祈祷》（1990）、《雨树素描 II》（1992，为悼念梅西安而作）。

60年代初至70年代末，被称为“前卫的”、“世界的”武满彻时代。代表性作品中以管弦乐《十一月的阶梯》（1967）等被世界所瞩目。在这一阶段创作的钢琴作品《弱奏的层次》（1961）、《在远方》（1973）、《闭上的眼睛》（1979）中，前两首短小的作品是在序列音乐、电子音乐及偶然音乐风靡世界时的产物。或许《弱奏的层次》是武满彻所有钢琴作品中最前卫的一首，一小节三秒的记谱法、旋律的“丧失”、逐个音上强调的力度记号与表情记号，致使严峻的物理性音响与作曲家的情感世界构成了遥远的距离。而《在远方》给我们带来了来自远方的加美兰音乐，独特的踏板用法、细腻的旋律装饰、静止的和声音响，

① 莫里斯 佛洛雷：Maurice Fleuret，1932～1990，法国著名评论家。

在钢琴上巧妙地再现了南方岛屿独特的打击乐音响世界，武满彻称此曲为“献给（地球）博大生命圈的礼赞”。

80 年代初至 90 年代初，是武满彻的调性回归时期，代表作品有管弦乐《遥对来自远方的呼唤!》,《梦窗》等，钢琴作品有：《雨树素描》（1982，为庆祝莫里斯·佛洛雷的 50 岁生日而作），《闭上的眼睛 II》（1988，为悼念龙口修造而作），《雨树素描 II》（1992，为悼念梅西安而作）。这几首作品都有多方面的共性“回归”特征，这里的“回归”是指武满彻在经过了中期创作的先锋时期之后，向传统方向的回转。

《祈祷》创作于 1990 年，是在他早期的钢琴曲《两首慢板》（1951）的基础上重新整理而成，凸显武满彻成熟而本真的音乐风格。1950 年，《两首慢板》发表在东京举办的第七届“新作曲派协会演奏会”上，1990 年 5 月 6 日在伦敦为追悼迈克尔·伯依纳的音乐会上发表了钢琴曲《祈祷》，作者在乐谱中注明，该小品是根据 1950 年创作的《两首慢板》的记忆的再创作。武满彻在 50 年代便显示了与众不同的艺术观念，同时也奠定了他一生音乐创作的风格基础。中庸、舒缓的速度代表着武满彻特有的一种节奏律动，被船山隆喻为“Lento 的作曲家。”① 而在这样平稳的节奏律动中，作曲家通过变换节拍的方式，渐快、渐慢的速度变化改变着节奏近乎呆板的律动，使音乐的气息悠长而飘荡。连绵不断的旋律充满着歌唱性，武满彻在 70 年代曾表示：“我归根到底是属于渴望歌唱旋律的那一种，或者说是一种古旧的（非现代）作曲家。”②《祈祷》正是作曲家吟唱的一首抒情而略带感伤的挽歌。

---

① 船山隆著《武满彻——向着音响的海》东京，音乐之友社，1998 年，P. 167。

② 武满彻文集《树之镜、草原之镜》东京，音乐之友出版社，1975 年，P. 337。

第一乐章

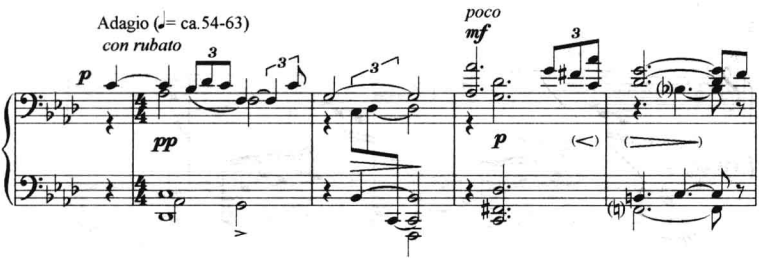
从织体方面来看，可以分类成主调式、复调式两种。主调式，指以主旋律 + 和声陪衬的织体形式，如在乐曲开头部分的第 1 ～6 小节，复调式首先体现在第 7 ～ 10 小节处（见例 8.1.1），旋律转至低音声部，右手是两个层次的增八度距离的长音衬托声部，纵向与 G 音构成的五度结构三音和弦也是第一乐章核心音程，即纯五度 + 减五度。随后在第 8 小节上方声部的和弦♯C – D – ♯F（小二度 + 大三度）十分重要，之后多次以各种变体出现。第 10 小节出现了八度旋律（有支声复调的因素），后面或以单声部或八度多次出现，这是武满彻一贯使用的一种单纯的织体形式。在第 2 页的第三行最后一小节意外地出现一个由白键和黑键分层结合的五声性六音和弦（A – E – ♯C – ♯F – ♯G – ♯D），成为一个色彩性的装饰。在随后再现的主题中增加了陪衬性的内声部，使声部更加流动起来。在第 3 页第一行的前两个小节的句子，让我们回想起《妖精的距离》中的“格言”句式（参看《妖精的距离》分析的部分谱例），在这一行的最后一小节又一次出现了比较有特征性的和弦，它与前述的黑白键和弦不同，是两个复合和弦，即三度叠置和弦 + 四度叠置和弦。接下去是长达四小节的八度旋律，之后的五小节如《祈祷》第一乐章的结尾部分（见例 8.1.1 的第 42 ～ 46 小节），这五小节形成了一个相对独立的循环，即“aba 式句法”（在第二乐章有详细说明），中间画方框的部分有着密不可分的关系，如谱例中，是一系列的复合和弦的序进：第一个和弦是三度叠置的省略三音 + 四度叠置和弦构成 A – ♭E – G/♭D – ♯F（♭G） – C；接下去是一个大三和弦（省略五音） + 增三度和弦构成的复合和弦 D – ♯F/C – E – ♭A；然后是减三和弦 + 四度叠置的复合和弦♭B – E – G/♭E – A – ♭D；最后一个和弦是

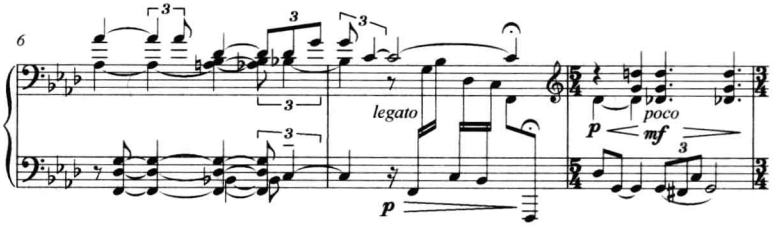
两个不完全七和弦的复合，并且是第一个和弦的派生和弦：右手的和弦是前左手和弦的高九度移位、左手和弦是前左手和弦的变化重复（G 换成了♭G）。这个和声序进的高音声部来源于主题的部分旋律，在靠近结尾的这里具有回忆和总结 I 的作用。A 的主要材料是♭D－♭A/ ♭D—A 这一对纯五度和增五度的重叠。这种和声节奏舒缓的、宽排列的透明音响与 B 部分得紧凑而密集的紧张音响形成了良好的对比关系。终止和弦出人意料的是一个在 F 音上的小七和弦，也可看作分层和弦：F－C/♭A－C－E，即纯五度音程＋增三和弦。

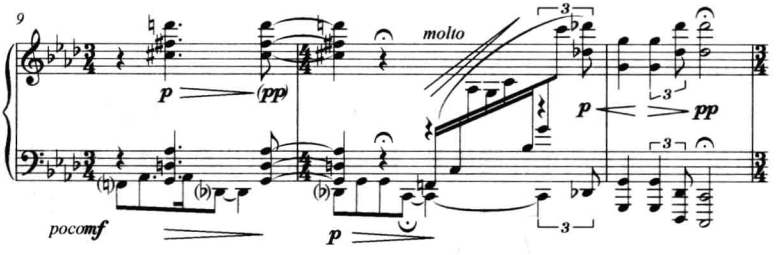
在这个乐章中起到贯穿作用的是一个重要的旋律因素。在第二页第一行出现的单音旋律 F－G－C 前后共出现五次，每一次在不同的音高上重复，最后一次是在终止和弦前的两小节间以单音强化，足可以说明它的重要意义。这个三音组与武满彻三音列（SEA）十分相像，不同的是由大二度代替了小二度，紧张度有所缓解。在出现的五次中每一次的落音点归纳起来是一个五声化的音阶：♭D－♭E－F－♯F（♭G）－♭B，可能是下意识或者武满彻有意识地利用“五”这个数字，在横向音高组织的安排上考虑了五声音阶的因素。

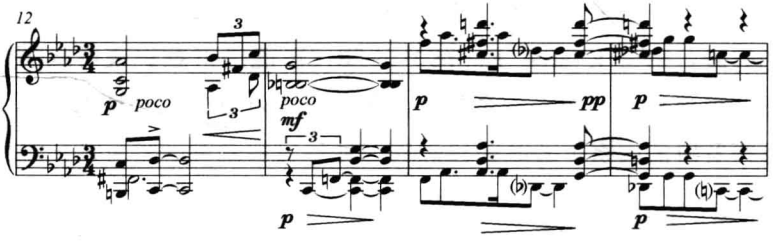
例 8. 1. 1：《祈祷》第一乐章

I

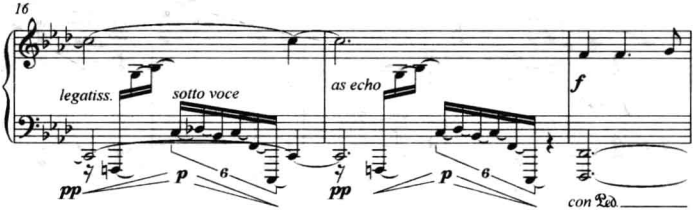


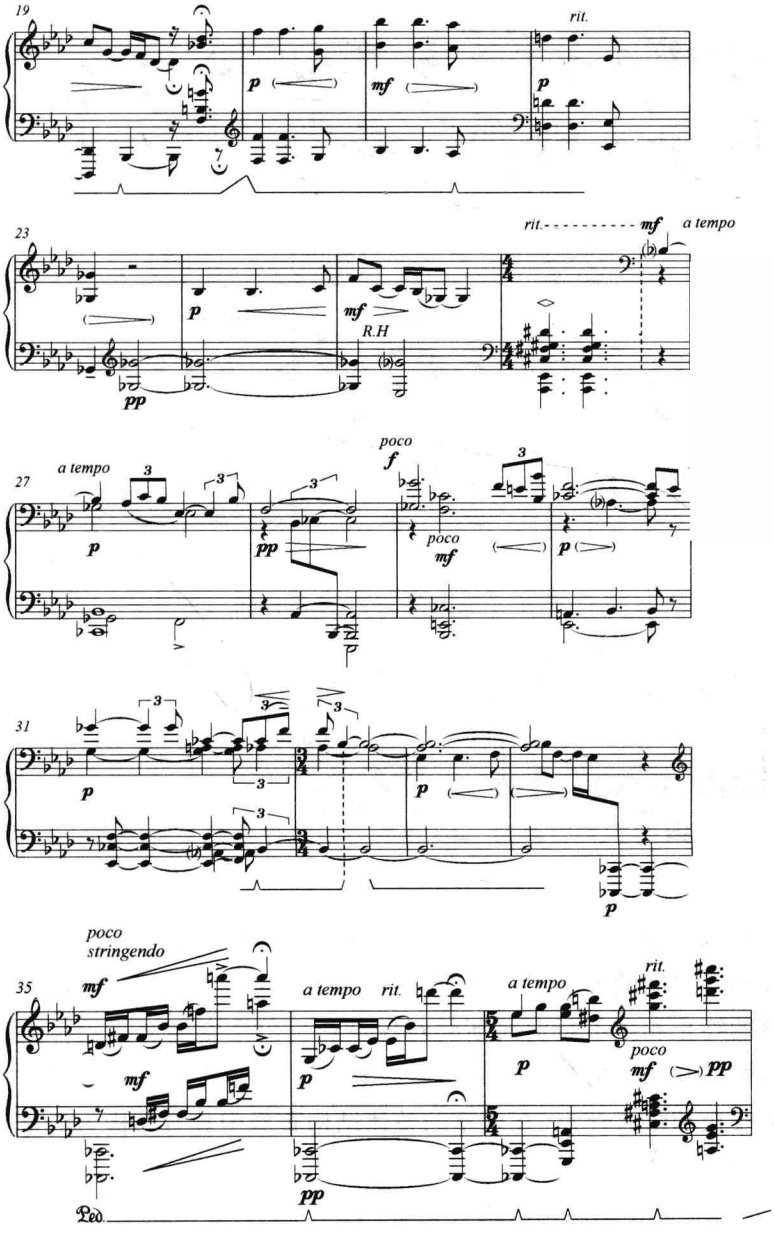

6
legato
poco
p
mf
p

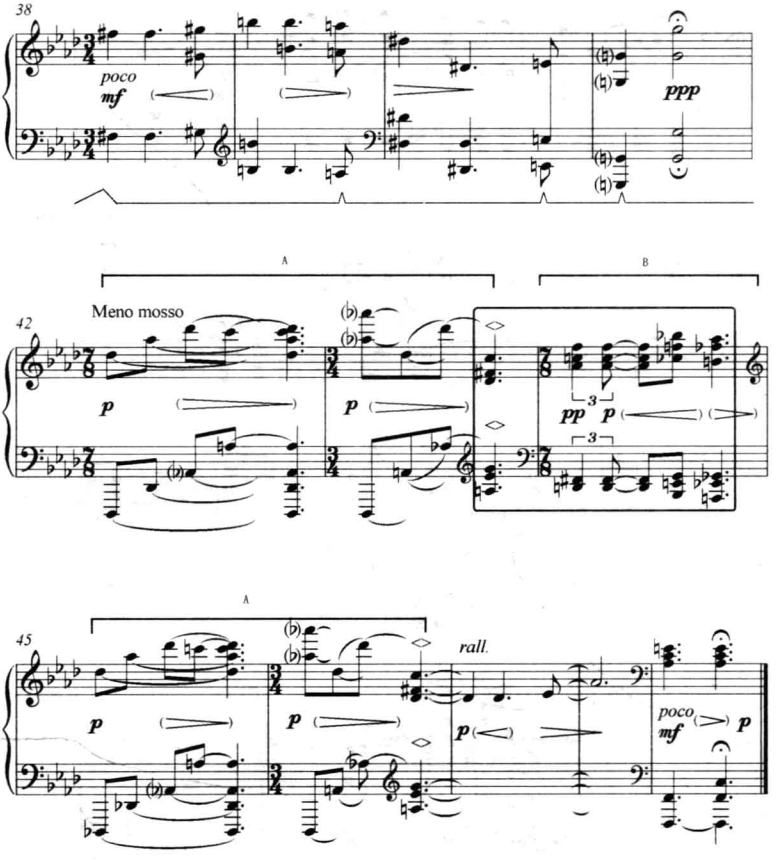

9
molto
p
(pp)
p
pp
pocomf
p


12
p
poco
poco
mf
p
pp
p
p
p

2


16
legatiss.
sotto voce
as echo
f
pp
p
pp
p
con Ped.

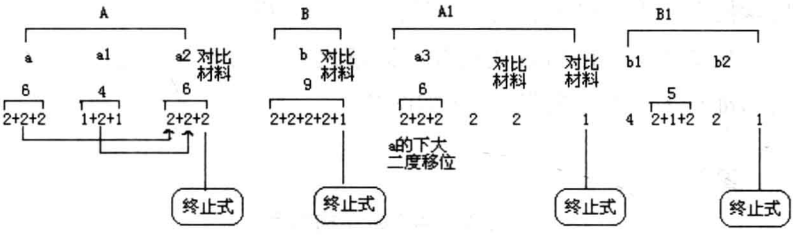

19
rit.
23
rit.
mf
a tempo
R.H
27
a tempo
poco
poco
31
35
poco
stringendo
a tempo
rit.
a tempo
rit.
poco
Ped.



从结构的整体观察，第一乐章体现为 ABA^1B^2 的四段体结构。在相互之间的衔接上，ab 两种主题材料起着贯穿作用，而各段落的终止和弦不断引入新的对比材料，以丰富的和声织体及风格性的和弦结构对音乐的发展起到一定的推动作用（除了最后的终止和弦之外），在乐章的整体结构布局中具有结构力的重要作用。

第一乐章的结构图式（见图 7）

图7：



第二乐章

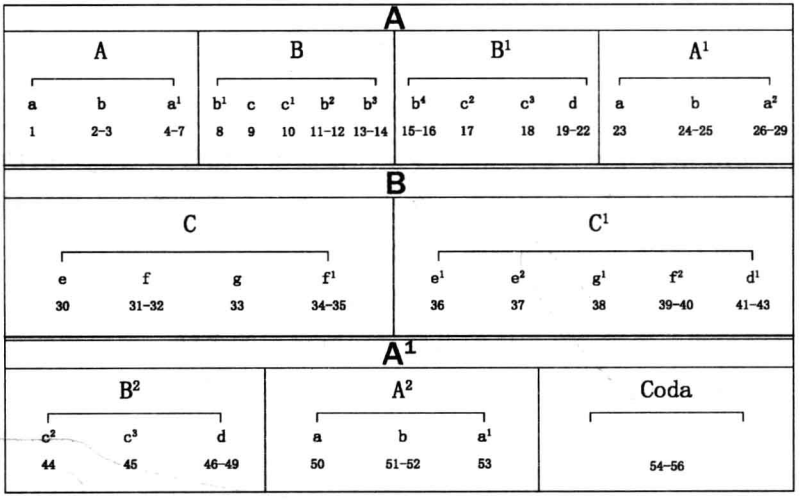
第二乐章总体上表现出的突出特征是重复的用法。自上个世纪的70年代开始，西方的一些现代作曲家，如曾经激进一时的贝里奥、利盖蒂、布列兹等，在这一时期的音乐创作中也都不同程度的表现出了回归的倾向。譬如在“重复”这一传统发展手法的个性化应用方面，都有各自的独到之处，尤其在结构内部的音高组织或节奏律动在织体的纵横方向所呈现的多样、多层次的重复样式，形成了这一时期的典型特征。无独有偶，作为东方现代作曲家的武满彻也对“重复”表现了极大的兴趣。他把重复作为乐曲继续发展的重要结构手段，这在他多数的作品中均有体现。作品的曲式结构往往有再现的段落布局，这与传统的曲式结构原则本无区别，但在结构内部，武满彻又运用了衍生镶嵌①的重复手法，所谓“衍生”乃单一材料的重复或变化重复，“镶嵌”是指新材料的插入。当然，这种体现循回逻辑的传统结构手法在20世纪许多作曲家的作品中并不少见，也许是斯特拉文斯基、梅西安的这种重复之间拼贴新材料的A B A式的再现逻辑，作为旋律展开的一种常用手段启发了武满彻，但所不同的是，武满彻把句子乃至动机材料作为相对的独立单位进行了连贯的对比与统一的

① 参阅杨立青《梅西安作曲技法初探》P.62。

发展，笔者称其为“a b a 式句法”。此用法在《雨树素描》、《雨树素描 II》及《祈祷》中均有使用，以《祈祷》之第二首更为典型。从整体结构的再现式重复，段落之间，乃至句子之间及句子内部都有多样的重复形态。（如图 8）

图 8：

《祈祷》第二章结构图示



其重复手法表面看来形式单纯，但细部却充满着多样的变化。武满彻让“重复”担负着音乐的不断变化中的统一、循序前行的展开功能。将散落在各处的、充满灵性的断章串联起来，使那些宝贵的感性珍珠自然归于理性的链条而不至游离于结构的家园之外。

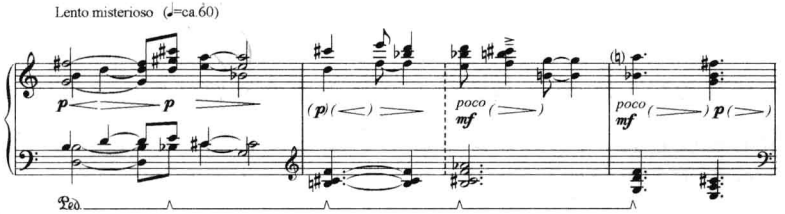
如果说武满彻在曲式结构上巧妙地利用了重复的手段进行展开，那么从某种意义上说，重复的思维逻辑作为一个结构力因素，成为了武满彻音乐中不可或缺的一个重要组织手段。而更重要的是在重复这个结构框架里面诸多音乐要素的变化才是武满彻

音乐的精髓所在。另外，从曲式结构的对称到乐段、乐句的对称，也是梅西安曲式结构上的一个突出特点，《祈祷》的第二乐章的曲式结构包括和弦内在结构对称的用法等无疑受到梅西安《前奏曲八首》的影响。

具体分析：

这一章的织体写法与第一乐章大有不同，左右手统一的律动是声部总的运动形态。如果说开头的乐句还隐含着八度旋律的话，那么很快便淹没在柱式的和声音响之中。下面是开头的乐句（见例 8.1.2），第一小节呈现出四个和弦结构：G_7 和弦、$^{\sharp}C_9$ 和弦、A 大和弦、$^{\sharp}C_7$ 和弦，上方声部有两个平行四度音程以及局部的三六度音响也格外醒目。这些因素共同奠定了总体音响的协和、安祥。

例 8.1.2：

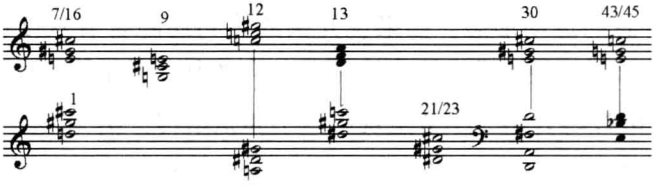


根据同一个性质的和弦在全乐章出现的次数和位置来判断，三度叠置与四度结构的和弦是该乐章的骨架和弦①，构成相对稳定的中心音响（见例 8.1.3）。C－G 和 $^{\sharp}$C－$^{\sharp}$G 构成的三度叠置和弦与四度叠置和弦 D－$^{\sharp}$G－$^{\sharp}$C 具有核心音响的意义。通过下例

① 骨架和弦：指乐曲中段落开始、高潮点及结束的和弦。参见甘壁华《核心和音技术》，上海音乐学院学术文萃 1927～2007——作曲理论卷，上海音乐学院出版社，2007 年 11 月，P.306。

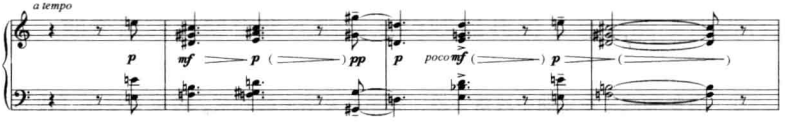
（见例 8.1.3）可以看到，C 和弦和♯C 和弦（可看作同调域和弦）在段落和乐句结束的地方交替出现；四度叠置和弦 D－♯G－♯C 及其派生和弦多次出现（或在上方声部，或在下方声部），时而与三度和弦形成复合和弦，构成丰富变化的音响层次。

例 8.1.3：

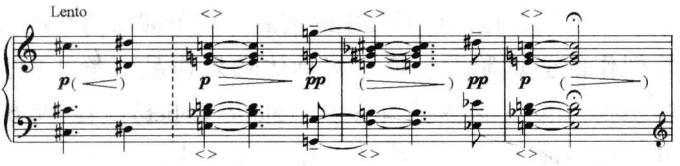


如前述，这个乐章的最大特征是重复的结构及在重复的状态下，音乐内部所发生的细微变化，即所谓重复状态下和声的变异。特举一例具体说明：下面这两个片断分别是 19 ～ 21 小节（见例 8.1.4）、41 ～ 44 小节（见例 8.1.5），很明显，后者是前者的移位（小二度下行）重复。但是在移位的过程中和声产生了本质性变化：第 20 小节第一个和弦由四度叠置转换成了第 42 小节的三度叠置，同一小节的第二个和弦被省略掉；第 20 小节的八度音程变成了第 43 小节的六音和弦（这个和弦是第 20 小节第一个和弦＋♭B）；同小节的第二个和弦被省略；第 22 小节的四度和弦换成了第 44 小节的 C_9 三度叠置和弦。这种重复状态下的和声变异是武满彻比较典型的一种手法。

例 8.1.4：

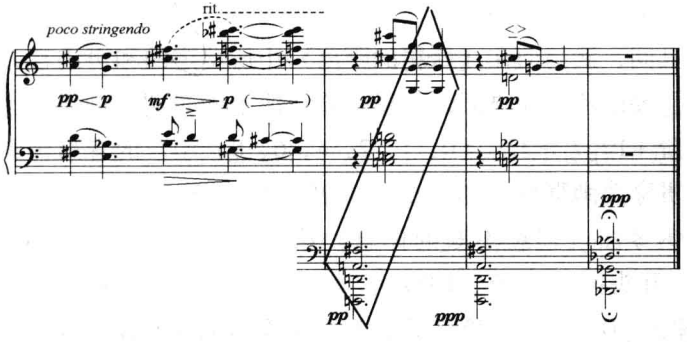


例 8.1.5：



关于音列的使用情况：武满彻在这个乐章里使用了多种音列，在第二乐章的中间部分，Allegro con moto 的部分含有梅西安的有限移位 II 音列；在第 30 小节使用了利底亚调式音阶。在结尾的终止式和弦里包含有泛音列音阶（见例 8.1.6）；然而这些音列并不是构成该乐章音高组织的逻辑基础，只不过是作为附属材料，点缀性穿插于音乐的进行之中，起到色彩性对比的作用。

例 8.1.6：



小　结

以《妖精的距离》为起点，显露出武满彻在第一期——实验工房时代突出的歌唱性旋律特点。而歌唱性的长气息旋律通过弦乐器表现尤为恰当。1957 年《弦乐安魂曲》把武满彻这种特有的

旋律气质发挥到了极至，斯特拉文斯基评价这部作品的“音乐实在太强烈了，真想象不出那么矮小的男人竟然能创作出如此强烈的作品”①。而就在这部作品诞生的前后，武满彻已悄然进入了具体音乐创作的尝试阶段，第一部具体音乐作品《静止的浮雕》(1955，ルリエフ・スタティック，Static Relief)，在1956年至1960年先后完成了三部具体音乐作品《发声练习A. I》(1956，ヴォーカリズムA・Ⅰ，Vocalism A・Ⅰ)、《木・空・鸟》(1956，木・空・鳥，Ki－Sora－Tori)、《水之曲》(1960，水の曲，Water Music)，从电子音响素材到人声、水声等自然之声一一确认，丰富了武满彻对声音观念的认识。60年代初，第二期——新音乐（先锋）时代，凯奇偶然音乐及其观念的冲击也曾一度影响了武满彻的创作，如《织体》(1964)、《地平线的多利亚》(1966)、《绿》(1967)、《十一月的阶梯》(1967)、《星座》(1968，アステリズム，Asterism)，这些作品在武满彻的创作中堪称是音响最复杂的。

其间，武满彻在《妖精的距离》中所奠定的和声语言方面的一些重要的特征性语汇，一直渗透在他不同时期的创作中。其中全音阶+1［7～33］(0，1，2，4，6，8，10）的音列构成几乎是由贯穿武满彻创作始终的重要音组织构成。1952～1959年创作的钢琴曲《连续不断的休息》第二乐章第25小节、1966年《绿》开头第一小节、1969年《诗节Ⅰ》的中心音列、1968年《星座》［D］。进入70年代以后，由全音阶+1进一步衍生出全音阶+1+1，即增加两个异质音的八音列［7～33］(0，1，2，3，4，6，8，10)，如《桉树Ⅰ》(1970，ユーカリプスⅠ，Eucalypts Ⅰ)［D］/6、《仙后座》(1971，カシオペア，Cassiopeia)［B］、1973年《秋》、《来自彼岸的十一月的雾气和菊花》(1983，

① 转引自董立强博士论文《武满彻音乐创作的理念与实践》，P.42。

十一月の霧と菊の彼方から，From for Beyond Chrysanthemums and November Fog）的主要音列；《水之梦》（1987，ウォーター・ドリーミング，I Hear the Water Dreaming）［C］第3～4小节有［7～33］（0，2，3，4，6，8，10）的纵横向延展等，全音阶+1可以说是武满彻音组织的核心，其纵向构成的和弦可以认定为“核心和弦”。

在第三期——武满彻的时代，1977年《鸟儿降落在星形庭院》具有代表性，宣告了武满彻从先锋向传统的转型，标志着武满彻自我风格形成时代的到来。在这部作品里集中呈现了“泛五声音阶”的结构思维，系统地运用东方的数理逻辑、音阶构成在武满彻的创作中还是首例。该作品距离《十一月的阶梯》诞生的时间正好是十年，自1948年武满彻正式进入音乐创作活动以来，每十年的变化对于武满彻来说都是巨大的。1958年前后武满彻有这样一段陈述：“观看文乐（雅乐）对我的冲击是我从事音乐10年后遭遇的，这一时刻我才意识到所谓的‘日本’，我看到的不是我作为日本自身的面貌，而完全是另外的一个自我。”① 也就是说，从50年代末，武满彻就开始关注日本的传统音乐。在经历了一系列的创作实践的能量积存之后，于1967年创作了这部闻名世界的、东西方音乐的对话——《十一月的阶梯》。如果说《十一月的阶梯》所搭建的是连接东西方音乐的“桥梁”的话，那么在此10年后的《鸟儿降落在星形庭院》所构筑的却是更具东方韵味的“庭院”。体现了从西方向东方的回转。在这条回归路上的系列之作还有《遥对来自远方的呼唤!》（1980）、《梦窗》（1985）、《鸟飞落在路上》（1994）等。

在武满彻第三期至第四期——回归时代的相当长的一段时间内，明显体现出一种标题性的系列特征。透过武满彻作品

---

① 武满彻《树之镜、草原之镜》东京，新潮社，1975年，P.29。

中体现的系列性标题，可以总结出在其创作的题材内容方面有三个情感倾向，即“庭园”、“水”、“死亡”（或者叫“安魂曲”[①]）。

与庭园有关的作品系列：《梦窗》[②]、《鸟降落在星形庭院》、《庭雨》、《精灵的庭园》、《十月的阶梯》、《秋》、《来自彼岸的十一月的雾气和菊花》、《秋之弦》、《为吉它而作的 12 首歌》、《歌曲十首》、《手工谚语》等。

与水有关的作品系列：《庭雨》（1974，がーデン・レイン，Garden Rain）、《波》（1976，ウェイヴス，Waves）、《航道》（1978，ウォーターウェイズ，Water Ways）、《向着海》、《雨树》（1981，雨の樹，Rain Tree）、《雨意》、《雨的咒语》（1982，雨の呪文，Rain Spell）、《雨树素描》、《波长》、《梦雨》（1986，夢見る雨，Rain Dreaming）、《雨树素描 II》、《潮汐之间》（1993，ビトゥイーン・タイズ，Between Tides）、奔流（1984，リヴァラン，River Run）等。

与死亡有关的作品系列：《安魂曲》（弦乐队），为悼念日本民族乐派的代表人物早坂文雄而作；《闭上的眼睛》，为悼念著名现代诗人龙口修造而作；《乡愁》，为怀念俄罗斯著名电影导演安德列·塔尔科夫斯基而作；《祈祷》为悼念音乐导演麦克尔·博伊纳而作；《雨树素描 II》，为悼念梅西安而作；《径》为悼念鲁

---

① “安魂曲”本是一种宗教的音乐体裁，源于一种纯合唱的形式，采用固定的拉丁经文歌词。20 世纪许多作曲家喜欢用这个体裁进行创作，常表现为对死亡、灾难、恐惧、悼念等痛苦情感或事件的追忆。某种意义上，现代的安魂曲概念已经远远超出了它原本的宗教含义。因此，此处的安魂曲泛指武满彻一系列悼念性标题作品。

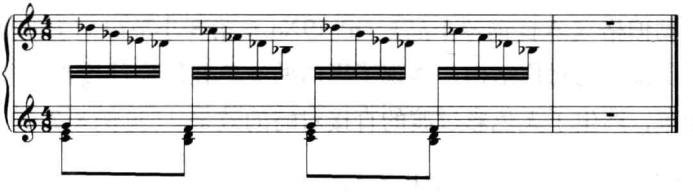
② 武满彻：“梦窗的题目是根据室町期的禅僧、梦窗疎石（1275～1351）的国师号梦窗得来。梦窗国师制造的庭园有名的很多，其中以“西芳寺”最为著名。我的音乐受到日本古典庭园的影响，钢琴和乐队《弧》、雅乐《秋庭歌组曲》等就是根据具体的庭园映像创作而成……。”（引自《武满彻全集 1》P. 129）。

托斯拉夫斯基而作。这三大情结因素是武满彻一生音乐创作上的题材之源。武满彻对日本式的“庭园”、自然世界的“水”及生命的终结——“死亡”这三大题材予以特别的关注，以其独特的感知力用音乐表达了他对自然、文化、人性的丰富情感和深切思考。

另外，在《鸟儿降落在星形庭院》中突出强调了以♯F为核心音的五声性音列（钢琴黑键），武满彻虽然由钢琴黑白键的音位及不同的色彩联想构筑了核心音列群，但在运用的过程中，并没有局限在黑键、白键各自的音组织中，而是把它们具体地作出一些混合的结合样式。笔者发现出于不同的音响观念和音乐思维方式，即使是相同的音乐材料所创造的音响却迥然不同。作曲家们对钢琴黑白键的关注由来已久，20世纪以来许多作曲家们都以黑白键构筑核心音响，创作过风格各异的音乐作品或音响片段。

德彪西在他的钢琴前奏曲（第二册）《雾》的开始处（见例8.1.7），以右手黑键音、左手白键音开始：

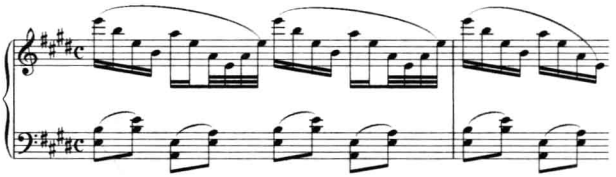
例8.1.7：



上例从表面上看似黑白键上的游戏，但实质上是出自双调性的考虑。

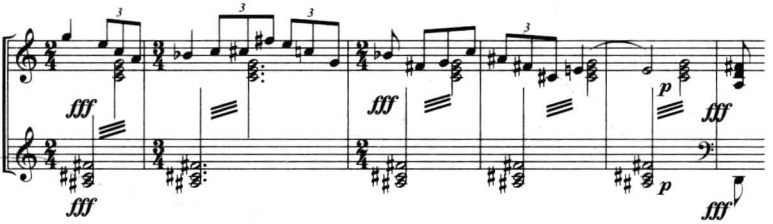
再来看几个相关的例子，拉威尔钢琴曲《水中嬉戏》第9～10小节（见例8.1.8）：

例 8.1.8：



斯特拉文斯基的芭蕾舞剧《彼得鲁什卡》第二场的核心和弦（见例 8.1.9）是一个由黑键的♯A－♯C－♯F 大六和弦与白键的 C－E－G 大三和弦组成的双调性复合和弦（该和弦所体现的两极音对称的结构原则与巴托克在《为弦乐、打击乐和钢片琴所写的音乐》第二乐章展开部中所使用的♭E 大六和弦与 A 大和弦的并置具有异曲同工之妙）。

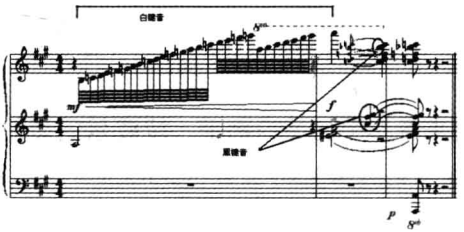
例 8.1.9：



勋伯格《六首钢琴小品》OP. 19No. 6 第 8 小节纵向上的黑白键音呈现镜像的对称结构，体现了黑白两纯色在纵向纬度的均衡的对称配布，产生了无色彩过渡的直接对峙的效果。（见例 8.2.0）

例 8.2.0：

例 8.2.1：



梅西安在《前奏曲》之五——《不可触及的梦中之声》的结尾处（第67～68小节，见例8.2.1），以右手滑奏的白键音（a自然小调音阶）之后的终止式和弦是在以A为调性中心音上的多音和弦，而这个和弦除了其音列的并置（有限调式III3与有限调式II1）结构之外，显示出与它前面的白键音响成对比的黑键音响效果，即，纵向发响的♯F－♯C－♯G－♭B起到重要作用。

古拜杜利娜《七言》（1985，总谱第38页）以小提琴分为五个声部奏黑键上的五个音，大提琴和中提琴奏白键音。黑白键音之间为二度混合，以弦乐器的高音区作狭窄音程的运动，构成一幅具有强烈震撼音响的画面，整体音响极度不协和。（见例8.2.2）

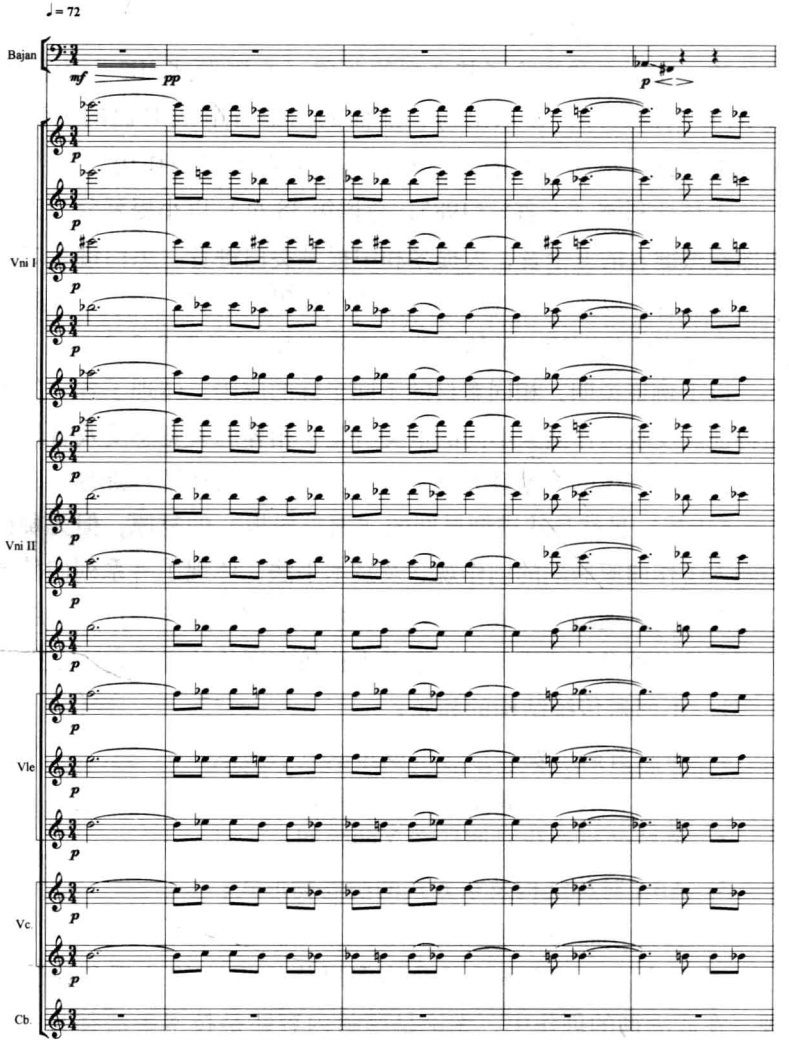
以上例证说明，相同素材的不同个性的应用，体现了各异的风格特征。反映出作曲家不同的审美听觉、相异的直觉感受及音乐思维逻辑，所产生的艺术魅力也是丰富多样而让人耳目一新的。

《祈祷》虽然是武满彻早期的《两首慢板》的复原，但无疑已经融入了作曲家后期的创作观念及技术手法，体现了一系列向传统回归的倾向。通过对武满彻早期、中期、晚期三首作品进行的综合分析，特归纳总结武满彻有如下几点比较定型化的音乐表达方式：

1. 不回避传统结构的和弦；
2. 特定音高的延长——形成持续音的写法；
3. 终止音及终止和弦的调性倾向；
4. 音阶的纵合化对调性意义的强调；
5. ABA对称结构及东方式的绘卷物形式；
6. 自身作品的相互引用现象；

通过对以上三部作品以及诸多风格性手法的分析和比较发现，在武满彻的创作中，无论是题材内容还是技术手法都具有始终如一的统一性，这种统一性不仅体现在不同时期的作品中时常显现出的调性因素，而且在音乐材料的重复、结构的组织以及贯穿始终的音列及核心和弦的运用上都有明显的体现。

例 8. 2. 2：



10 首钢琴小品的分析比较图表：

作品	音组织结构	曲式结构	节拍	织体、声部构成	和声	速度
《浪漫曲》	都节音阶	A－B－A^1	3/8 4/8 2/8	多层次织体化	四、五度结构和声	Adagio
《连续不断的休息》(I、II、III)	半音音阶	I A－A^1 II 一段体 III 一段体	无拍号记谱	I 旋律＋和声陪衬 II 多层次织体化 III 旋律＋和声陪衬	动机式三音列：E－$^{\sharp}$C－$^{\flat}$B 中心音：$^{\sharp}$F	I Slowly sadly and if to converse with II Quietly and with a cruel reverberation III A song of love
《弱奏的层次》	半音音阶	三分性结构	无拍号记谱	多层次织体化	核心音响：大七度 重要和弦：A－$^{\sharp}$F－C－F－$^{\flat}$A	Tempo = M. M. 20 = 3sec.
《在远方》	半音音阶	三分性结构	无拍号记谱	固定音位的场	核心音响：	九种速度、16 次变化
《闭上的眼睛》	半音音阶	A－B－C－D－E	无拍号记谱	多层次织体化	重要旋律动机：大二度＋大三度 核心音程：三全音、大七度	九种速度、26 次变化
儿童小品《微风》《云》	I：E 大调 II：A 大调	I：A－B－A II：A－B－A^1	I：2/4 II：4/8	旋律＋伴奏音型	核心音响：大三和弦	I：Allegretto II：Andante
《雨树素描》	半音音阶	A－B－A^1	无拍号记谱	多层次织体化	核心音程：增四度、七度 逻辑低音：F－A－Bb	Tempo I Tempo II， （两种速度的交替）
《闭上的眼睛 II》	8 音音列	A－A^1－C－ D－D^1	无拍号记谱	多层次织体化	核心音程：纯五度 重要和弦：大小七 中心音：D	Very Slow
《祈祷》*(I、II)	I：f 小调 II：$^{\sharp}$F 大调	I A－B－A^1－B^1 II A－B－A－C－B^1－A	I：混合变拍子 II：无拍号记谱	歌唱性独立声部	核心音程：纯五度 逻辑低音：D－F 重要和弦：镜像倒影结构	Adagio Lento misteriso
《雨树素描 II》	D 和声大调	A－B－A^1	无拍号记谱	复调性对比声部	核心音程：七度 重要和弦：小六和 ADF 中心音：D	Tempo I Tempo II （两种速度的交替）

*《祈祷》是根据武满彻 1950 年创作的《两首慢板》再创作而成

[下篇 纵横向的影响与比较]

第九章 20世纪和声技法概述

和声（Harmonia），古希腊文中原意是指把船舱板装配起来或合拼在一起的活动。在音乐上是指音乐的单声部进行中的秩序及旋律与节奏的协调关系，乃至音乐与人类之间的一种理想的协调关系①。而现代意义上的和声含义大约是从16世纪的乔瑟弗·查里诺②开始被确定下来的。今天，和声被理解为和弦的组织形式，一种在传统意义上建立的关于某种特定调性体系之上的关系网络。自巴洛克风格盛行的17世纪，至浪漫派晚期的19世纪末叶，和声技法体现的是调性、声部进行及和弦序进的组合规则。

传统的功能大小调和声体系，其典型的功能序进逻辑是由法国作曲家、音乐理论家拉莫（Rameau，1683～1764）奠定起来的，而后被德国音乐理论家里曼（Hugo·Riemann，1849～1919）所完善。经过了近三百年的发展，到了19世纪末，传统和声的稳固地位受到了颠覆。进入20世纪，随着战争危机、工业革命、科学技术的迅猛发展，音乐及其他艺术门类也在发生着

---

① 瓦尔特·基泽勒著《20世纪和声技法》，杨立青译，上海音乐出版社，2006年10月，P.10。

② 乔瑟夫·查里诺（Geosseffo Zarlino，1517～1590）意大利音乐理论家和作曲家。

翻天覆地的变化，在无调性音乐的蔓延和覆盖之下，和声面临着生死存亡的挑战。新的和声技法要寻找新的格局。20 世纪 30 年代，十二音作曲法的问世，以“新维也纳乐派”为世人所知的三位音乐巨匠（勋伯格、韦伯恩、贝尔格）引领了序列音乐写作的时代。上个世纪 50 年代前后，全面序列主义的创作观念席卷了整个西方世界，人们似乎短暂地忘却了传统和声存在的必要性。偶然音乐的鼻祖凯奇公然承认对和声（应指传统和声）没有感觉。然而与此同时，一些作曲家和音乐学者们重新又把目光聚焦在和声上面。1966 年，布列兹在“和弦”词条①中谈及和弦的两个方面：“其一，它（按传统方式看）可能是一种同时发生的音响构成物，能够在调性等级的框架内履行一定的功能；另一方面，它也可能是一种音响集合，它有它其自身的质量，而不取决于功能。在涉及到它们的句法上的功能时，欧洲——西方音乐的传统和声时代已告结束。”②

莫里契奥·卡格尔（Mauricio Kagel，1931 ～）③：“从根本上来说，寻求创新就是寻求对老的事物的认知。这样，或许我可以把我的技法解释为‘无调性的调性’，我或许就根本不可能去发展它——假如我不懂得如何去回避，去注入、去变化，或去拒绝古典和声学卓有成效的基本思路的话。”④ 这些充满理智与思辨的反省，预告了极端叛逆、一味创新的时代的终结。问题摆在了眼前，或许，传统和声的横向逻辑进行在某种意义上是否已经远离了现代作曲家的创作；作为独立的和弦音响其存在的理由（逻

---

① 布列兹：《和弦》，载《学艺手记》第 281 页，巴黎 1966 年，转引自《二十世纪音乐的和声技法》P.7。

② 转引自瓦尔特·基泽勒著《二十世纪音乐的和声技法》，杨立青译，上海音乐出版社，2006 年 10 月，P.6。

③ 当代德籍阿根廷作曲家，实验音乐和后现代主义音乐的代表人物之一。

④ 转引自《二十世纪音乐的和声技法》P.9。

辑）是什么？1976 年，布列兹再一次谈到了和弦的意义："有这样的作品，其中和声性的合成物是毫无顾忌地层层叠叠起来的；从他们那里当然可以听出来，任何其他的合成物质都可能导致同样的结果。合乎理性的合成或梳剪是必要的，这种理性只有通过对纵向维度给予特别的注意才能达到。"① 由纵向的维度到横向的逻辑，这或许可以说是和声技法的根本所在吧。然而，横向的逻辑是怎样一种情况呢？瓦尔特·基泽勒尖锐地提出质问："怎样才有可能使一个和弦随着另一个和弦出现？"这应该是 20 世纪和声面临的新课题。

瓦尔特·基泽勒在他 1996 年出版的专著《二十世纪音乐的和声技法》中指出："如果和声技法体现的、或创建的是关系的话，那么，从本质上说，在任何情况下它都是人和音乐的关系，特别是作曲家与音乐的关系。"②进入 20 世纪，人们的科学观和世界观正在发生着巨大的变化。在科学领域，机器时代的传统科学倾向的稳定、有序、均匀和平衡的决定论观念被今天的无序、不稳定、不平衡的沸腾世界所冲击。偶然性已不是必然性的附属品，而是作为在一个宇宙中平等伙伴的身份与必然性对立共存、平分天下。今天的世界是一个多元论的世界，多重性、暂时性、复杂性等新观念干扰着 20 世纪的科学、文化及社会各领域。放开眼界，按照历史模式，踩着观念史的足迹，结合三百多年来西方文化演变的整体经验，以此来认识和评价今天发生着的事物或许是比较明智的选择。

如果把 20 世纪和声领域发生了的重大变革镶嵌在人类总体知识领域的框架中认识的话，那其中的许多困惑和不解将成为

---

① 瓦尔特·基泽勒（Walter Gieseler，1919～1999）著《二十世纪音乐的和声技法》，杨立青译，上海音乐学院出版社，2006。P. 8。

② 同上。

多余。因为，就像上文提到的，这个世界原本就是沸腾着，充满玄机的多变的复合体。在这个大的主体环境中，和声作为一个独立技术个体，一方面，他逃避不了自然赋予的历史使命。另一方面，从物质内部组织的演变上认识，其变革的原动力来自于人类对声音的生理性感知与理论上的认知范围的扩张。勋伯格用充满肯定的语气说："和声的发展史就是不协和音响发展的历史。"如此看来，可以简单用两个基本点加以概括，一是20世纪的和声技法是不协和音响与协和音响斗争的产物；一是20世纪和声是不协和音响寻求合理的逻辑性存在的发展过程。

第一节　广义的调性原则与纵向和弦结构的高度自由化

20世纪初，和声技法出现了三大体系：即勋伯格、亨德米特和梅西安的和声体系。概括地说，这三大体系都具有共同的两大特征，即广义的调性原则和纵向和弦结构的高度自由化。这两大特征不仅显示出现代和声与传统和声的维度，即纵横两元性的基本框架结构是一脉相承的关系，也为之后的作曲家们在创作中对和声技法的创新方向提供了可供参照的坐标。

一、勋伯格和声体系

在这里讲的不是勋伯格在传统和声理论上的调性和声体系，而是勋伯格的十二音作曲技法基础上产生的十二音和声技法。勋伯格在经历了自由无调性的探索阶段之后，以《钢琴组曲》Op. 25（1921～1923）预示着全新的创作观念和技法的出世，泛音列原理说明不协和音与协合音一样均出于相同基音的谐音系列，不

协和音只是与基音距离更远一些，从而提出协和音与不协和音的无差别性主张。勋伯格认为，一个音程、一个音程结合体或者一个和弦之协和与否，完全是一个习惯问题、常规问题，甚至风尚问题。甚至极端地断定："一代人把这类音程视为协和音程的这一习惯，可以由另一代人把这类音程视为可怕的不协和音程的习惯而颠倒过来。反之，过去被认为是不协和的那些音程，可以作为柔顺的、令人喜爱的音程而出现。"① 勋伯格在创作上经过十年的沉默期后，一种完全有序、控制的技术手法终于诞生了，即十二音作曲法。鲁道夫·雷蒂认为是用一种新的结构约束力（强化了的主题一致性）去代替原先的结构约束力（调性），这实际上是十二音作曲技术最根本的概念。以横向音列结构的有序化为逻辑基础建立起纵横一体的严密织网，音程及和弦的结合受制于有序的音高组织关系之下。这种代表新秩序的手法虽然在作品的形式上与调性音乐划上了明显的界限，但究其本质来说还是存在着以音列为中心的控制逻辑。虽然，十二音和声拒绝调性中心的存在，但是，即使在勋伯格的十二音作品中也不难找出某种音列进行（指模进及其变体）典型的例证。而韦伯恩的三音组、四音组的音列构成样式更加明显地渗透了某种"中心性"的"调"的含义。

二、亨德米特和声体系

基于泛音列原理，总结出十二个半音之间的相互顺序，即基音 C 与其半音音阶的关系排列：希尔（Richard Hill）称之为"功能调式"。亨德米特以此为据，设定了一系列和弦连接的准则，规定了和声进行的顺序，从而安排作品的整体和声布局。

---

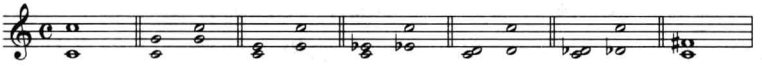
① 转引自鲁道夫·雷蒂著《调性—无调性—泛调性》，郑英烈译，北京，人民音乐出版社，1992 年，8 月，P.41。

序列 I：

例 9.1.1：

序列 II：

例 9.1.2：



序列 I 包含了半音阶的全部十二个音，每个音的位置表明与最左端的基础音之间距离关系，即由左向右亲缘关系呈递减趋向。使非调性十二音组织中的无序音高状态归结为符合泛音列自然法则的有序状态中，达到了调中心控制的统一。

序列 II 来自于序列 I 的音组织关系，依照各音程的协和程度的顺序由左向右呈递减排列。规定出明确的有关根音的概念、和弦性质、音响张力的价值评定标准。可以说，序列 I 和序列 II 共同构成了亨德米特和声体系的基础，是在“自然音”的基础上建立的十二半音化的调性体系。

三、梅西安和声体系

梅西安在纵横向这两个维度上所作的延伸和扩展则更加明显。首先，在纵向上面，梅西安建构了一系列很有特色的和弦结构：附加音和弦（附加六度，增四度）、属音上的和弦（大调音阶）、四度音程叠置的和弦、泛音共鸣的和弦（调式 3）、第一紧缩共鸣和弦、第二紧缩共鸣和弦、旋转和弦、整体半音化和弦、同低音上的移位转位和弦（等同于属音上的和弦）。其次，在横向方面，梅西安利用他的有限移位调式对调中心传

统理念做出了新的诠释。梅西安对和声技法的重要贡献是他富于创造性的和声色彩，他经常提到德彪西的名字，引用德彪西有关和声的论述，是德彪西色彩性和声风格的继承者。关于对色彩的追求方面，梅西安在他的专著《我的音乐语言的技巧》的第十四章有这样的描述："我对于和声那仙境般富丽豪奢的隐秘渴望，将我推向了那火山之剑，那瞬间闪烁的群星，那蓝——橙色溶岩的流泄，那青绿色的行星们，那些紫罗兰色，枝繁叶茂的乔木状的石榴红，还有那，我会满怀爱意地在《为时间终结的四重奏》序言里提到的，如纷飞的彩虹之声音与色彩的盘旋回绕。如此激动沸腾的和弦群，必须需要加以过滤：这是自然、真实的和声的神圣本能，并且也只有它才能够承担此使命。"① 虽然梅西安的和声理论没有亨德米特的体系那样更具有严密的逻辑性，他对和弦的选择多依赖的是与生俱来的良好听觉，关于有限移位调式的种类和使用也没有始终如一的说法②，在《我的音乐语言技巧》中提到的七种有限移位调式到了晚期创作中只有2、3、4、6移位被保留了下来。但是，梅西安并不在意理论上的缺失甚至是矛盾，他是一个神秘主义者，一个尊重自身直觉的作曲家，神学和天主教信仰赋予他崇高的宗教情感，除了"力求使我们的音乐给听觉以感情上温文尔雅的快感，并能够表现高尚优雅的情操……"，其它的都显得不那么重要了。尤·霍洛波夫认为：梅西安的和声语言"依据的不是大—小调体系，

---

① 梅西安著《我的音乐语言的技巧》，连宪升译，台北，中国音乐书房，1992年，P.107。

② 调式1和调式2不是梅西安的独创。莫扎特、格林卡达尔戈梅斯基、李斯特、斯美塔那、里姆斯基—科萨科夫、穆索尔斯基、马勒、德彪西、杜卡、拉威尔、斯特拉文斯基、巴托克、勋伯格等作曲家都曾用过调式1，其中以德彪西用的最为典型。同样，用过调式2的作曲家也很有多，如里姆斯基—柯萨科夫、斯克里亚宾、拉威尔、斯特拉文斯基、巴托克，武满彻等，但是，梅西安用的最多、最典型。

不是协和与不协和的两元论，而是使用了独特结构的非传统形式”①。

第二节　对协和与不协和概念的认知

20 世纪和声经常会涉及到一个问题，那就是和声音响紧张度的认知。在不协和音解放了的同时，人们开始关注它们存在的价值与合理性。克热内克对于不协和音程及不协和和弦的紧张度有如下的逻辑分类②：关于不协和音程有低紧张度的不协和音程：大二度，小七度，大九度；高紧张度的不协和音程：小二度，大七度，小九度；中性音程：三全音。关于各种和弦有三个协和音、两个协和音与一个“轻度”不协和、一个协和音与两个“轻度”不协和、两个协和音与一个“尖锐”不协和、一个协和音，一个“轻度”不协和音与一个“尖锐”不协和、一个轻度不协和音和两个“尖锐”不协和的区分的种类。

一些理论家、学者们也想尽办法发明创造出相关的计算公式、图表等数理方式，试图更加精确地量化和声在纵横维度之间的紧张度、张力等方面的变化关系。上个世纪 70 ～ 80 年代，中国的和声理论家们云集武汉，召开了建国以来规模宏大的和声理论研讨会，与会专家们各抒己见，对中国民族和声理论及 20 世纪现代和声技法等多项议题发表了重要的研究成果性论文③：如桑桐在他的《五声纵合性和声结构的探讨》一文中提出，“和声手法的创新与变化，除了音乐表现需要的原因外，与音乐思维的方式有着密切的关系”，并将近代和声思维方式归纳为四种特性：

---

① 尤·霍洛波夫著《论西方的三种和声体系》，罗秉康译，北京，人民音乐出版社，1987 年 12 月，P. 65。

② 转引自莫·卡纳著《当代和声》，P. 84。

③ 《和声的民族风格与现代技法论文集》，北京，人民音乐出版社，1996 年 9 月。

1. 和声音响的色彩性与紧张性；2. 节奏或旋律的立体性；3. 和声层次的复合性；4. 和声材料的非三度性。其中的第一点——和声音响的色彩性与紧张性，应该是20世纪和声的特性之特性；高为杰在他的《和声力学研究》一文开门见山的强调："和声在音乐中的作用主要有两个方面：一是音响色彩意义，一是动力意义。"可见，以色彩与张力的两元论的观点认识和声，尤其是现代和声的本质也不为过。

基于上述的发展脉络，笔者对20世纪以来的和声技法所呈现的状况，以如下两个方面给出总结和阐释：

一、不协和音响的追求

正如勋伯格在他的《和声学》一书中所说："和声的发展史就是不协和音的发展历史。"纵观20世纪中期的作曲家在音乐创作实践中，无一不对不协和音响产生极大兴趣。他们或对其狂热的追求，或对其小心地寻求合理性依据，而为了寻找不协和音响的"堂而皇之"的合理性，他们又苦苦思考着如何使不协和音响之间的关系具有逻辑性。

假如我们承认和声发展史就是不协和音的发展史的话，那么我们不得不对"不协和"做出历史的评价。勋伯格认为："一个音程，一个音程结合体或者一个和弦协和与否，完全是一个习惯问题，甚至风尚问题……。"① 大体上说，不协和概念是由生理的（不同时期生理音响的接受）、记忆惯性的、人为逻辑的（美学认识上的）三个基本要素所组成。之所以谈和声发展史是不协和音的发展史的重要依据就是不能脱离上述的三个因素而独立认知协和与不协和的概念。在单一音体

① 勋伯格著《和声学》，罗忠镕译，北京，人民音乐出版社，2007年8月，P.77。

系时期[①]，人类曾经对大小三度及其转位大小六度的生理（包括心理的）拒绝，转而变成协和的音响而被接受，这就是人类对其本身的音响认知中的人为因素。鉴于此，我们不得不承认人类对不协和音响的容忍与接纳取决于两个方面的原因：一方面是随时间的惯性记忆而接受；另一方面是对接受的过程强加了诸多的人为因素。不难想象，当属七和弦刚刚出现的时候，被视为“洪水猛兽”的小七度与增四度音程会是多么的令人难以接受，有趣的是人类永远处于不满足状态，当他稍对一个新音响予以容忍的时候，必然又要追求另一个不可容忍的音响的出现，于是和声就是在永远对不协和的追求中，在存在的合理依据的反复寻求中，不断发展变化着，伴随着完成不协和音响至协合音响的转变过程，制定并完善音响之间关系的逻辑。

二、不协和音响的合理性依据

人类听觉对声音的接受分为音的高低、强弱、音色，这是人类本能听觉对外界声音的生存适应。音乐是听觉的艺术，它需要将人类的官能性听觉，转化为对声音的精神满足与人文教化的需求。也就是说，音乐是依赖声音的高低、强弱、音色之上的人类心理情感的承载，即音乐形象、音乐表现、音乐情感表达等音乐的内在表现形式。而为完成音乐的风格追求、音乐的个性展示、音乐的审美愉悦，需要音乐的外在表现形式——形式与技巧（包括创作上的与呈现上的）来表达。而音乐的多声语言是在协和与不协和的不断轮回中，与在对音乐技巧的外在形式的追求中，完成向纵向和声音响的转型的。这种音乐形式尤其是纵横向的音响

---

① 19 世纪西方音乐学学者菲蒂斯（Grove II：Fetis）从音高组织的发展划分和声有四个阶段：1）单一音体系；2）转换音体系；3）多重音体系；4）完整音体系。参见（Grove II：Fétis；theory）词条。

标准，并不是人类听觉本能的接受，对协和与不协和音响的判定标准是不同历史时期，人文的主体意识强加于人类本能之外的产物。因此，在不断地修正各个历史时期的音响满足标准中，最具说服力的是功能和声严谨而无可挑剔的理论体系。它以对主功能无条件的依附，牵引着其他功能的倾向与解决。在功能倾向的一系列进程中，获得对主功能的解决满足。遗憾的是，即使是这样无懈可击的倾向与解决的理论体系，进入20世纪后却遭受到全面的否定。一些先锋派作曲家们企图将其抛弃，问题的焦点即是对传统和声关于协和与不协和观念的重新认识。若想否定功能和声体系的不协和观念，必须建立一个新的协和、不协和的认知标准，于是，在功能和声体系中的各类七和弦、九和弦等，必须在新的和声理念中重新定位。在和声的革命中，使功能和声体系中不协和和弦需要解决的定律改变其成分和方向，在没有倾向与无需解决的进行中，成为独立并具有新的地位的存在。在“不协和”再也不需要仰人鼻息的革命中，新的和声理念完成了又一轮协和与不协和的审美置换，使不协和在和声发展史新的历史阶段具有了合理的存在地位与自由独立的维度。

第三节　音响关系的逻辑性统一

当20时世纪作曲家大胆地在多元音响的创作中实践时，除满足脱离传统调式清规戒律的快感外，他们并没有忘记大胆的行动，小心的求证。总是在试图说明打破了的与建设了的逻辑与秩序。“在摸索和实践中反复探索着以一种新的秩序力图取代传统的旧的秩序，从而造就了纷杂林立的20世纪和声理论体系和流派”①。于

① 王进 著《20世纪和声中的个性写作风格与共性思维基础》，北京，教育科学出版社，2002年5月，P.5。

是，在万花筒般的音响变幻中，围绕着新秩序、新框架，看似各行其道，大体上不过是殊途同归罢了。

一、音响统一在新秩序下的逻辑关系

组织性结构的秩序，组织理论应当是复杂研究的后续与发展。使纷乱的音响状态归纳为有序的组织过程。

（一）和弦的秩序

首先是和弦结构秩序的重新组织，不以三度叠置构成和弦的结构法则，如何组织新的和弦结构原则。在20世纪颇为激进的和声实践中，例如近似块状音响的和弦结构曾使我们迷乱与不解。在以三度叠置认知和弦结构属性面前，是以和弦称谓还是以和音称谓，却使我们踌躇不安，意志使我们清醒，除却了初始的狂躁。重新组织起来的和弦结构逻辑关系，使我们对和弦的结构组织起了新的秩序。于是，同时发响的若干音，按音程及音数认知，既可清晰阅读其和弦结构，另外，以泛音列结构作为范本来构建同时发响的泛音列和弦或频谱和弦等新的组织形式在扩展着纵向音响的空间。传统组织下的三和弦、七和弦及其转位，再加以非传统组织原则下的任何和弦，在新的秩序下构成了统一的和弦归宿与称谓。

（二）和弦的有序与无序

在功能和声中，和弦是以三大家族（T－S－D）的互动为秩序，运动于内在的组织过程中。20世纪和声显然已经失去了以功能家族为单元的相互联系，而走入单兵个体的、似是无序的生存状态，音响平衡逻辑丢失了功能期待，丧失了听觉记忆习惯，使和弦序进陷入了“为所欲为”的境地。而对比与统一的审美原则，历来是衡量音乐语言在技术层面之优劣的准绳，如何使丧失

了功能秩序的和声语言重新步入秩序的阶梯，统一地建立在似是无序而有序的新的音响关系之中，是我们开启 20 世纪现代和声的钥匙之一。对和弦序进的复杂样式进行重新整合和归纳，在从组织起来的新秩序中，确认不同风格流派的不同个性，即以声部进行为中心，认识和弦排列的极端化声部走向秩序（开放的与密集的），清理声部数目的变化规律，抓住曲式结构的句法及呼吸点，理顺各结构的和声终止式，使“无序的”和弦重新被组织在可厘清的有序状态中。

（三）中心音的秩序

面对 20 世纪复杂而变换的音响，在新秩序下的逻辑关系中，最具说服力的组织关系是“中心”的概念。中心、中心音、中心和弦、镜像结构、中心对称等，无不证明了一个无法推翻的事实——秩序建立的组织过程，需要按一定的规则与模式使复杂事物在相互作用中形成行为主体。缺失主体意识的复杂音响结构，犹如一个个凌空飞起的机器零部件，即使是功率强大的机器，如没有按一定的系统组装之前，只能被看作一堆废铁而已。中心秩序的建立就好比是一个总的轴承，使各个部件有序地排列在机器上他应归属的位置，这样才能发挥出机器的强大功率。中心的概念与功能和声体系中主和弦的概念不可同日而语，中心概念的作用职能是与其他非中心间形成的是非倾向的互动关系，为此它表现的形态大致上可分为：a、持续音的中心作用；b、环绕确定的中心作用 ；c 自我展现的中心作用；d、镜像结构点的中心作用等。

二、自由竞争中的对立统一关系

关于十二音作曲技法与序列音乐早已成为老生常谈。之所以不再引发作曲家对他的青睐与热情，多源于十二音序列技法对于

理性的过分依赖。但是，使十二个音平等地处于自由竞争的地位而还原了十二平均律制的本原以及其断裂时代的勇气，却极大地影响了20世纪的音乐创作。在这里，自由竞争应包含两个含义：一是对传统调式音阶的反叛，在音高组织中所有材料成员均在竞争中获得了它各自的地位，使调式不囿于樊篱，调动了调式所有成员的积极性。二是表述了在新调性框架下的和声地位，无论是和弦结构、和声序进等技巧都充分展示着各自的活力，努力表现着自身的能量与价值，使和声概念在摆脱了传统和声体系后，形成了五花八门的竞争态，营造了20世纪的和声繁荣。在十二音作曲技法勇敢的创新意识的诱发下，在先锋派的创作路上各路英雄接踵而至，不断涌现出风格迥异的风格样式，在多元化、个性化自由竞争中已凸现出和声技法的诸多时代性、风格性特征。有道是分久必合，在自由竞争的火热情境中又悄悄地引发了寻求必要限制与控制的潮流。在必要限制的要求下，人们关注着诸多人工调式（有限移位调式）的表现潜力、调性、新调性①要素的增加、向传统调性不情愿的回归。因此，不论20世纪的所谓现代音乐，抑或是以往古典、浪漫的所谓传统音乐，虽然在表现手段上呈现出时代发展变化的进化趋势，但究其创作的实质，始终脱离不开对立中的统一的美学原则，从现代音乐自由竞争的表象中不难找到其中存在于人类艺术发展始终的逻辑和统一。

第四节　和声色彩的本质及表现

音乐是通过人的听觉器官传入大脑，经思维后通过以往的经

---

① “在漫长的和声发展史上，作为逻辑性统一的重要要素——调性，以不同地位的存在一直伴随着和声技法演变的始终，因此，从音乐史学的角度，有些学者将迄今为止和声史划分为前调性/调性/后调性的三各阶段”（陶辛著《西方音乐音高组织思维研究》）。

验与记忆而满足人类心理的精神需求。如前文所述，人的听觉本能只具有音高、强度及音色的感知能力，所以对音乐的心理满足是需要通过思维与联想并依据以往的记忆与经验而获得。于是，为音乐的听觉接受设计与视觉艺术相对应的联想方式便显得尤为必要，在听觉与视觉的心理接受之间连接一道相通的桥梁，在音乐领域产生了一系列与美术的色彩概念相关的表现术语，如线条、节奏、明快、冷暖、多彩与单调、质朴与绚丽、色块与音块、单一音色与单一色彩、复合音色与多重色彩等。我们知道，人类视觉的直观接受，远远大于听觉的联想接受，音乐的色彩感实际只是作曲家为听觉造就的虚幻迷宫。接受者只是依据内心联想成就了音乐色彩的具象与抽象。纵观音乐的历史，人们从未放弃对音乐色彩的追求，也从未停止为音乐涂抹上各种的颜色。直到进入彰显个性化、多元化的20世纪，出于不同的音响理念及个性化的创作思维观念的差异，作曲家在对音乐的色彩的追求及表达方式上形成了不同的发展轨迹。在表现主义的音乐观念中，作曲家主观的感受才是音乐所要表达的真正目的，印象主义注重对自然的色彩、光感、氛围的描绘性，表现主义更加倾向于对人的内心灵魂深处的感觉和体验的表达①，力图摆脱音乐的描绘性、音乐的形象模拟等具象功能。而新古典主义的音乐观念②则追求音乐的“无感情性”，强调在“纯音响体系中建立秩序和规则”，以客观、冷漠、理智的旁观者的立场重新审视浪漫主义所造成的、由于情感的肆意宣泄而导致的音乐危机。于是，20世纪诸多的和声色彩性表现样式成为个性化写作的重要标志。20世纪50

---

① 勋伯格说：“作曲家力求达到的唯一的、最大的目标就是表现他自己。”转引自钟子林编著《西方现代音乐概述》，P.78。

② 斯特拉文斯基认为：“音乐，就其本质而言，是不能够‘表现’任何一点东西的，不管这是一种感情、一种态度、一种心理状态、一种自然现象或者其他什么”（同上，P.45）。

年代初，由于武满彻初试写作便深受德彪西、梅西安等法国乐派的影响，理所当然地对和声的色彩表现出极大的关注，结合民族、地域的及自身独具的对声音的超群感知能力，形成了独特的和声色彩语言。和声的色彩性不同于音乐的描绘性，色彩的追求尽管呈现在纵向的音响，但他的色彩基础却是横向的音高组织材料，正如美术色彩离不开三原色一样，和声色彩的获得主要是色彩元素——音高组织材料的取舍。法国作曲家德彪西为音乐的色彩性描绘功能留下了不可磨灭的功绩，全音阶的音高组织结构，其实与十二音技法是同一理念的不同路数，旨在脱离传统调式倾向后而寻求每个音的独立与平等。由全音阶获得无调式感的平行和弦的流动，无功能倾向的和弦的自由重组，塑造了时而朦胧、时而闪亮的多重音乐形象。为音乐的色彩表现力提供了有利的佐证。继而，20 世纪的作曲家们为获得不同的音乐色彩，有时潇洒的浓浓涂抹，如相邻音的群发——音块；有时代以灵动的轻描淡写——宽排列的和声配置；有时是一种颜色对另一种颜色的覆盖——协和和弦的隐蔽使用；有时单一色彩与多重染色的混合使用——多重调式、调性的叠置与重合；有时只用黑白两色表现灰暗与明快——钢琴黑白键音的叠置与对比。当然，音乐色彩的层次变化还与乐器的配置、新技法的使用、新音源的产生（如电子音乐等）有着密不可分的关系。

第五节　通往 20 世纪后三分之一时期的和声技法的新道路

瓦尔特·基泽勒在他的《20 世纪音乐的和声技法》一书中，在“通往 20 世纪后三分之一时期和声技法的新道路”的部分中，以**和弦结构、和弦序进、和弦的相互关联、作为色彩性因素的微分音程、新和声技法与传统**五个方面，通过大量的作品实证，集

中讨论了20世纪以来和声技法在音响观念、技术形态等方面的现状及未来的发展趋向。强调指出：

> （20世纪以来）和声技法并没有死亡，它仍然是鲜活的……是历史文化的现象，亦即取决于时间和空间。①
>
> 某个属七和弦按照传统的方式必须解决到主和弦不是与生俱来的，并非自然的法则……换句话说：这不是一种寓于作品之中的“本性”，而是经由文化传承而来的作曲的行为方式，它的含义完全取决于地点和时间，因此，就像所有的历史现象一样不是永恒的；因为“万物各有其时”②。

通过在各章节出现的一些描述现代和声技法的专有词汇便可了解到一些动向和线索，如互补性音响、音响总体的共时性爆发、音响间的孤离、无序和声、和声场、泛和声、音响稠密化、复归、回忆等。可以预见，一方面“音响”的概念似乎取得了一定的主导地位；另一方面，和声技法向传统的回归也是这一时期不可忽视的又一突出特征。笔者认为，若将20世纪后半叶的和声技法的基本形态做一个概括性描述的话，“音响和声”的概念或许更具有普适性。刘康华在《20世纪和声的基本结构成分及其衍生的音高关系体系》一文中有如下的阐述：

> “音响”是指包括音高在内的多种音乐参数（音高、音色、发声法、力度、节奏、时值等）综合而成的音响集合体。音响和声是一种运用多音综合体的整体音响色

---

① 瓦尔特·基泽勒著《20世纪音乐的和声技法》杨立青译，上海音乐学院出版社，2006年10月，P.194。

② 同上。

彩为协作目的的多声部写作技术，音响和声技术是以作曲家所期望的特定音响为目的的音高组织手段。①

并将“音响和声”的主要技法归结为和音音响写法、线条音响写法、图形音响写法、混合音响写法等四个方面。

关于向传统方向的复归，即“回归”的问题是一个很有探讨意义的话题。如前述，我们如果同意瓦尔特的历史观的话，将和声技法看作“文化传承”的产物，并以“万物各有其时”的发展观来辩证地认识，那么，在文化传承过程中，历史的痕迹是不可避免的一个现实。物有所盛必有所衰也是历史发展过程中的必然。但是在同一本书里，瓦尔特还有一句话（前文已经提及）：“如果和声技法体现的、或创建的是关系的话，那么，从本质上说，在任何情况下它都是人和音乐的关系，特别是作曲家与音乐的关系。”认为创作心理和听觉心理是创建和声的逻辑与审美的重要标尺。如此说来，和声的发展史便是人的发展史，更具体地说是作曲家与受听者的发展史，而人的心理因素是改变音乐历史发展进程最根本的动因。从某种意义上说，人的主观欲念所能及的任何可能性都将是和声技法所面临的各种发展的可能。问题就在于：请问作曲家，你究竟要什么？20 世纪后半叶以来愈演愈烈的“回归”倾向在新浪漫主义、简约派等风格的音乐作品中有所体现，所谓先锋派作曲家们经历了漫长的拓荒性音乐之旅，来自于心灵深处的浓浓“乡愁”促使他们不得不回望那曾经远离了很久的“音乐家园”。这是一个不能不令我们冷静下来深切思考和认真对待的现实问题。应该说，回归不单纯是体现在音乐风格、技法等外在形式方面，更是反映在深邃的精神层面的一种客观必

---

① 刘康华《20 世纪和声的基本结构成分及其衍生的音高关系体系》，北京，中央音乐学院学报（季刊），2006 年第 2 期，P. 20。

然。促使其在音乐史上轮回出现的原因是一种人文因素的内在驱使，即来自于人们内心深处潜藏着的一种难以割舍的情怀，那是对来自于文化传承所带来的历史痕迹的孜孜追寻和逝去的美好时光的无限眷恋。

那么，处于20世纪中、后期崛起的日本作曲家武满彻，他在和声思维、创作理念、创新技法方面的形成与发展当然离不开20世纪和声技法这样一个总的风格背景，即历史的承接和时代的影响。接下来进入武满彻与东西方作曲家及日本传统音乐文化相关的论述部分。

第十章　德彪西、梅西安的和声思维对武满彻的影响

德彪西和梅西安是20世纪上半叶举足轻重的两位法国作曲家。他们分别对世界音乐的发展给予了重大的影响。而他们彼此之间也存在着一种继承与发展的承接关系，我们知道德彪西对梅西安早期的音乐创作影响尤为明显，而他创作的唯一的一部歌剧《佩里亚斯与梅丽桑德》[①] 正是梅西安极为推崇的。自20世纪以来，在世界文化交流日益频繁的时代背景下，由各民族国家的文化承接的传统方式逐渐演变成不同民族国家文化之间的互为交流和渗透的发展趋势。二战结束后日本的文化艺术领域与它的经济一同迅速走上了国际间交流合作的发展道路，日本的作曲家三善晃、黛敏郎、一柳慧等分别赴法国、美国留学，把欧美的现代音乐创作技术和思维观念带回日本并迅速传播开来。

第一节　武满彻与德彪西

武满彻与德彪西的音乐有着千丝万缕的亲缘联系，似乎已经是世人熟知的事情。然而，究竟武满彻与德彪西之间的联系是在哪些方面？所体现的具体样式又是怎样？却不是简单的类比（相同与不同）就能够说明清楚的事情。毫无疑问，武满彻音乐风格

---

① 《佩里亚斯与梅丽桑德》（Pelléas et Mélisande），创作于1893～1902年，与《牧神的午后前奏曲》（1892～1994）是德彪西音乐风格确立期的代表作品。

的确立与德彪西不无关系，武满彻本人也毫不隐讳地说："德彪西是我一生的老师。"[①] 在他的钢琴上、书案旁经常摆放着德彪西的乐谱。90 年代初，在世界性回归浪潮的影响下，武满彻对德彪西的音乐更加关注有加，1991 年在《梦的引用》（1991，Quotation of Dream - Say Sea，Take me!）中引用了德彪西《大海》的音乐片段；1992 年，在《知道了那是风》（1992，And then I Knew 'Twas Wind）中引用了德彪西的一首奏鸣曲《Sonate pour flute alto et Harpe》（1915）的旋律片段，并使用了相同的乐器编制；足可以证明武满彻对德彪西印象派音乐风格的喜爱。

那么，武满彻究竟在德彪西的作品中得到了些什么？德彪西的和声语言显然是印象派音乐中富有个性的、不同于传统大小调和声逻辑的、具有革命性的创造，本章仅以德彪西的部分钢琴作品与武满彻的钢琴作品为例，沿着和声语言风格的传承轨迹，以神似与形似这两个方面进行论述。勋伯格曾经指出："……所谓印象派的和声使用法，尤其是德彪西惯常使用的那种方法。他的和声并不具备结构的作用，经常作为色彩来为表现心境和情景的构思服务。心境和情景虽然已经超出表现范围，这样一来也就成为构成乐曲的一种因素，合并在音乐诸种功能之中；它们产生出一种流露情绪的功能。"[②] 首先，德彪西在创作上总体的和声风格应该是在有调性基础上的扩展和延伸，即在对传统和声认知的基础上，突破传统大小调体系的功能束缚，创造色彩性和声为主要特征的新的和声语汇；强调单个和弦的独立意义和表情意义甚至是结构意义，为个性化和声材料寻找新的逻辑秩序、新的调式支撑；对非三度结构的多音和弦、平行式和弦进行加以线条式的分层或放大处理，德彪西的和声语言似乎已经"离题甚远"，然而，

---

① 见武满彻著作集第 5 卷，P. 28。

② 〔德〕勋伯格著《风格与思想》，纽约，1951 年。

调式化的旋法特征构成了泛化的调性；突然而没有准备的转调；倚音同名音的对置；音调中心点的迅速转移；协和音的大量使用等却提示我们印象派和声与传统的距离还并不遥远。附加六度音是在三和弦的基础上的变异；九和弦是来自泛音列谐音的截断。而武满彻音乐的起点是没有任何限定和桎梏的现代音乐，他从无调性出发，却总是在追寻印象主义所遗留的一抹余韵。

一、神似

德彪西认为："在我们周围所听到的每种音响都能加以复制，大千世界有种种的律动，每种为灵敏听觉听到的动静无不可以用音乐来表现。"① 同时他又认为"个人的技巧必须根据每部作品的具体需要去重新组织"。而武满彻却是从另一角度阐述他的创作美学理念："我的音乐结构是以音乐自身的要求而形成的自然的结构。"无论是"重新组织也好"，还是"自然的结构"也好，都说明在德彪西和武满彻的内心世界里，音乐作为一种特定语言所具有的特殊性和独立性。在这种观念下创作的结果是，所产生的音乐语言总会具有自身特定的含义。也许是性格使然，也许是艺术家的心灵相通，两位作曲家对自然界都充满着炽烈的情感。无论是题材的选择，还是对自然音响的追求，其中所渗透的审美趣味都蕴含着他们的神似。当然东西方文化之间的相互渗透也起着一定的作用，比如，德彪西的管弦乐曲《海》的创作即受到日本浮世绘画家葛饰北斋（1760 ～ 1849）、安藤广重（1797 ～ 1858）的风景画的影响，同样武满彻也深受法国音乐独具特色的结构玲珑、思想明朗、感情清晰、技艺精巧的艺术品位的熏陶。德彪西的内心情感和音乐的外在织体形态在多重的不固定、半透

① 〔英〕戴维·考克斯著：《德彪西的管弦乐曲》，北京，人民音乐出版社，1987 年 8 月，P. 2。

明而散乱的细微差别中有所平衡，光明和黯淡微妙至极地融成一体。更多的时候，德彪西并没有标明对调的尊重，但却通过自身已经削弱的调性去寻找一种试图包括所有表情细微差别的调式形态，这种调式自然也把具有特定微妙逻辑的和声进行包括在内。而武满彻常常为享受印象派和声的美妙色彩而流连忘返、陶醉其中，而更重要的一点是武满彻凭天生的才能就能对这些明察秋毫，自然地将这些十分微妙的神秘乐思连接起来，凝结成连续而瞬间的感触。

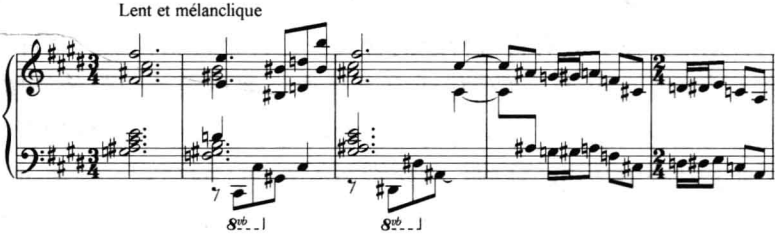
二、形似

（一）在织体形态相似基础上的衍生

1. 简约的八度旋律

德彪西《枯叶》开头的部分：

例 10. 1. 1：



上例是德彪西的前奏曲第二集第二首《枯叶》开头的部分（见例 10. 1. 1），有两个方面值得注意，一是前三小节中，可分出三个层次：低音层、和声层、旋律层；一是后两小节，八度的单层次旋律形态。这两种情况在武满彻的管弦乐、室内乐及钢琴作品中同样可以找到相似的织体形态（见上篇第五章第三节），第一种织体可以从《妖精的距离》、《闭上的眼睛 II》、《雨树素描》

等钢琴室内乐作品中看到同样的织体形态；另一种，即八度的旋律形态在武满彻的作品中已经变成一种习惯性的用法被经常使用，有动机式的单旋律、八度的、二度的、七度的旋律等多种形式。如《雨树素描 II》第 41 小节的八度上升旋律片断；《梦之时》的第九页总谱的小提琴声部的八度旋律；第二页第一行第二小节等，低音、和声、旋律三个层次的分工明显。

2. 声部的平行进行

德彪西的平行和弦大体有两种形式，一个是严格平行，一个是非严格平行，严格平行带来的是音列的全部或局部的改变，和弦的结构不变。而非严格平行，因为受横向旋法及音组织要素的制约，改变的是纵向的和弦结构。常见的和弦有大三和弦、大小七和弦、大九和弦。

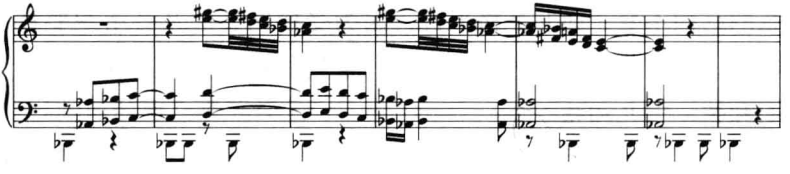
在德彪西之后，平行和弦得到了广泛的应用，不少二流的作曲家们刻意模仿印象派的写作风格，平行和弦甚至被认定为印象派音乐语言的标志性特征而广为流行。武满彻也大量使用平行和弦，在运用的形式上不拘一格，显现出灵动的丰富多变的自由形态，在本论文的上篇（第四章 织体构成）中专门列举、分析了武满彻相关作品的例证。德彪西经常在段落之间采用不同的调式、调性以及不同的织体写法来表现色彩的转换；在细微的结构内部则通过采用相同和弦基础上的微小变异来得到色彩的改变。前者由于是在大的结构框架及调式调性相对明确的情况下才能实现，而武满彻的音乐多以无调性居多，结构上也是非传统的曲式结构形式，因此，武满彻延续了德彪西在细微的结构内部，通过采用相同和弦基础上的微小变异来得到色彩的改变这样用法，平行的声部经常表现在微观组织结构的变化中。如在武满彻晚期的钢琴小品中（见第三章第二节谱例）在重复的句逗、乐句之中偷换或省略其中的少数音而达到色彩上的明显变化，取得了事半功

倍之效果，另一方面，从整个静态的织体形态下形成了内部的、局部的动态表现，形成静中有动、动中有静的良好声部效果。

3. 持续低音的多重意义

如《帆》中所示（见例 10.1.2），$^{\flat}$B 音是全曲的持续低音，显然它的作用是功能性的（$^{\flat}$B 主和弦的调性意义），贯穿全曲的全音阶旋法的低声部始终伴随着$^{\flat}$B 音，这个音好似一个主和弦起到了稳固的调性作用，说明德彪西并没有脱离调性逻辑的约束。

例 10.1.2：



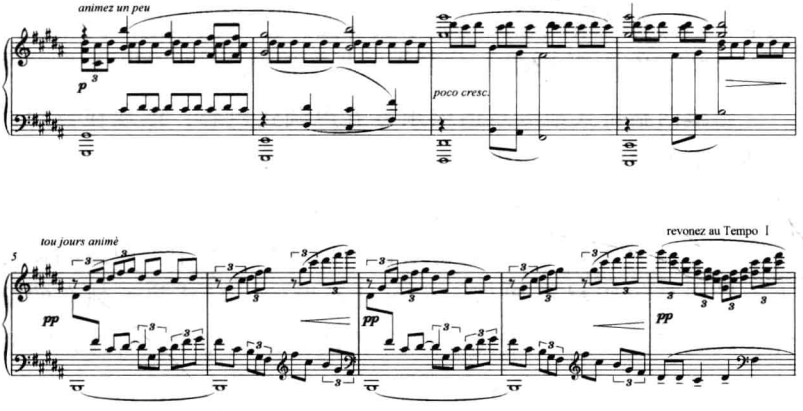
武满彻的持续低音基本可以概括为三个作用：一是在音乐的进行中，为了配合缓慢、悠长的旋律气息而将低音持续延长；一是有意地使低音声部以音列外音的长音形式与上方声部形成音响上的剥离；还有，在重要的结构部位及终止处出现低音持续，强调某一个音的目的是起到结构贯穿的调中心音的作用。

（二）五声音阶与全音阶

德彪西善于使用各种调式音阶，其中全音阶、五声音阶取材于加美兰音乐，他对这种音响本身持有新鲜的好奇感，将其看作表现东方音乐神韵的标志性素材。如全音阶单纯而完整的呈示（《帆》开头的 1～4 小节）。在他的钢琴曲《塔》和《帆》中的两种用法值得关注：一是在一个段落或乐句的片断中，几乎是完整地使用音阶材料而几乎不添加其他调式或外音的辅助成分；一是将一个音阶做色彩性对比元素短暂地穿插于调性基础的和声序

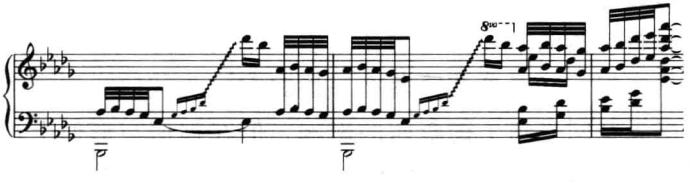
进中。例如下面两个例子，一个是德彪西的版画集《塔》的五声音阶的片断（见例 10.1.3），一个是《帆》的五声音阶的片断（见例 10.1.4）。

例 10.1.3：



《帆》的五声音阶片断：

例 10.1.4：



《塔》是德彪西在 1903 年创作的钢琴曲版画集中的第一首，五声音阶是这首乐曲的主要的音组织材料，纵横向上被五声性的音组织覆盖，该曲的第 19～27 小节，在这长达 9 小节的片断中，除了第 20 小节的低音（B 调性的四级音）是这个片断的五声音阶（♯G－B－♯C－♯D－♯F）的偏音之外，其余的音高均在五声音

阶的控制之下。而《帆》中的五声音阶片断则体现了与全音阶之间的辅助性色彩对比的作用。另外，《塔》的终止和弦是五声音阶的纵向垂直结构，德彪西以五声音阶纵向垂直和弦结束，对全曲的音高材料具有总结性的意义，同时也表现出德彪西在那个时代不拘泥于传统的大胆创意。类似的用法在武满彻的作品中不胜枚举，如具有总结性意义《弦乐安魂曲》的终止和弦；《梦之时》五声音阶的终止和弦等。

德彪西猎奇式地刻意追求东方五声调式色彩，体现在音阶材料使用上的单纯性和集中性，无论是对全音阶抑或是五声音阶的使用，旨在完成他印象派音乐风格的描绘性需求，如前述《帆》中突出地以全音阶的大片的持续音响出现在作品中。而武满彻对五声性音高组织材料却是熟悉而且习惯的，对其并无刻意的演绎。武满彻曾经在50年代～60年代的早期创作中，有意地回避过五声性的旋律及和声音响，代之以小二度、大七度及三全音的音高材料为主，追随当时在西方已经盛行过的无调性、十二音的音乐风格。直到70年代后期走向回归之后，五声音阶的音响才又出现在武满彻的作品中，而在材料的具体运用上采取暗示、融合、渗透等以系列模糊性的音响效果，试图将五声性的民族化音高材料与其他多种多样的音高组织结构融为一体，形成统一的音乐风格，以《鸟儿降落在星形庭院》为代表。武满彻在技法上毫无疑问受到了德彪西的影响，但在神似与形似上虽有共融共通的一面，同时也表现出独自的性格特征，在和声技法方面与德彪西之间具有明显的继承性体现，具体体现在如下两个方面：

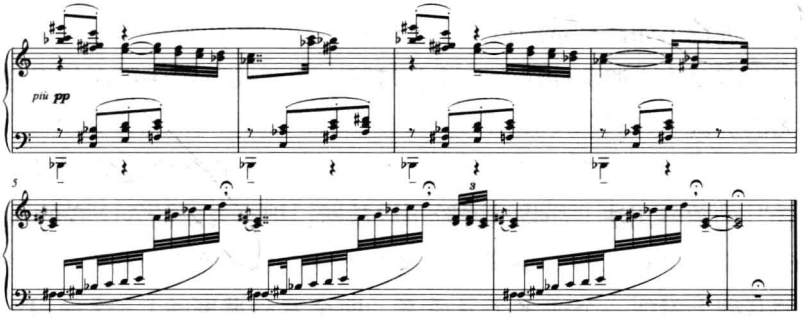
第一方面：在尾声中的终止处引入新材料

《水中倒影》、《运动》（意象集）附加的大二度音程统领着连续的三连音上升，中间声部是全音音阶的旋律，高低两声部不断向两极音区扩张，直至极限音结束。《飘荡在晚风中的声音和香

味》，以利底亚式音阶渲染了“远处传来的号角声”。还有《平原上的风》德彪西已经颠覆了传统终止式的主和弦的功能地位，代之以中心音、和弦的多调性、多结构等丰富的色彩性结构作为终止。值得注意的是，这些看似感性、直觉性的音乐外貌其内部却是布满了严密的组织逻辑。德彪西要表达的是：“一种外表上无组织，本质上却是组织严密的东西”。① 下例是《帆》尾声部分，将全曲出现的三个动机要素进行了综合（见例 10.1.5）。

《帆》的终止处：

例 10.1.5：



第二方面：附加音概念的延伸——关于全音阶 +1

关于附加音，在大小调和声体系中，附加音是在三度和弦基础上附加二度音程，具有独立意义的不需要解决的外音的一种，附加音的概念本指“在某个和弦中具有独立和声意义、不需要解决的和弦外音（和弦的三度结构中的不协和音）”②。某个和弦以外的音可能与和弦音在音响上融为一体，成为和弦组织的一部

① 转引自沈旋《德彪西的音乐语言》上海音乐学院文萃 1927 ～ 2007——外国音乐研究卷，上海音乐学院出版社 2007 年 11 月。P. 179。

② 樊祖荫著《和声写作教程》，北京，中国人民大学出版社，1999 年 8 月，P. 323。

分，这样的音叫做“附加音”。附加音的广泛使用，必然会使不同功能的和弦在和弦音的构成上及音响上彼此接近、相同[1]。它自由地插入到和弦中，可以与和弦音同时奏出，成为和弦组织中的一部分，并且不需要解决。它不改变和弦的功能性质，只在和弦中起润色的作用。上面是指在传统的和弦结构中的概念，武满彻是在此基础上抛开传统的和声逻辑，对外音予以彻底的解放，自由地展开他对和弦音响的新追求，形成了特有的附加音的构成方式，即固定音列＋异质音的用法，具体的表现形式为全音阶＋1。梅西安在《技巧》中写道：“德彪西在作品《佩里亚斯与梅丽桑德》以及杜卡在作品《阿丽安娜与兰胡子》中，已经对全音阶已经进行了如此卓越的运用，已经没有任何东西可以添加，因此我们需要小心避免使用它，除非与其它的调式对置使用而使得它无法辨认……。”[2]

武满彻将“附加音”概念加以延伸，形成个性化的“异质音”的独特用法。如将全音阶予以截断，把全音阶的六个音的6/6分解成5/6、4/6等情况，在这个不完全的全音阶（5/6，4/6）的基础上附加一个或多个异质音，即全音阶截断＋1，这种用法在他的钢琴曲《连续不断的休息》；管弦乐曲《绿》、《十一月的阶梯》中都能见到（详见第二章和弦结构）。这种截断式全音阶和弦＋1：C－D－E－♯F－♯G ＋♭E，一个是隐蔽全音阶的音响。由于“异质音”的附加使和弦音响更加变幻莫测，同时增加了和声的密度。武满彻的用法虽然是基于附加音的概念，却更加灵活多变与现代无调性音乐的不确定性是完全契合的。在全音阶的基础上附加异质音，即全音阶＋1（经常是不完全的形态，如5/6，

---

① 吴式锴著《和声学教程》，北京，人民音乐出版社，P.239。

② 转引自郑中著《梅西安钢琴作品研究》，北京，人民音乐出版社，2007年，P.56。

4/6)，使原有的大二度音程之间，局部生成更小的缝隙，削弱了全音阶的特殊音响特征，从而拓展了全音阶的表现力。如《鸟儿降落在星形庭院》中的4/6全音音阶+1的全音音阶和弦；《妖精的距离》中第27小节的第二个和弦是一个特征性七音和弦，即C－D－♭E－E－♯F－♭A－♭B音集集合［7～33］（0，1，2，4，6，8，10），它首先出现在第5小节的第二个和弦，然后是第26～27小节、第66～67小节完全重复出现；《弱奏的距离》的第41小节的第三个和弦——七音和弦也是类似的用法：它横向的音列是D－E－♯F－♯G－♭B－B－♯C，为全音阶+1+1和弦。

罗曼罗兰对德彪西的歌剧《佩里亚斯与梅丽桑德》有这样的评述："德彪西和声语言之新奇……不在于新和弦的创造，而是在于使它们有新的用途。"①如果以德彪西为焦点向他过去和同时代的作曲家追溯，不能不提到一些给德彪西的创作带来直接影响的作曲家的名字：弗兰克、福雷、夏勃里埃、萨蒂、拉威尔。如果以德彪西为起点探究其音乐风格的特性元素的话，那么，中古调式、东方五声音阶、民间音乐及歌舞的要素等，是形成德彪西独特音乐语汇的重要源泉。也正像中国作曲家杨立青所总结的那样，"……使前人的技巧服务于他不同前人的音响观念和音乐思维方式，赋予这些手法以不同的表现意义"②，创造独特的色彩性和声语言。

沿着德彪西所开创的音乐道路继续追寻，便可找到武满彻的足迹。如果将其中涉及的人物和音乐素材加以适当的置换，那么上述的一段话可以同样移植到武满彻的风格评述中。笔者认为武满彻与德彪西的最根本的共同之处不仅在于他们在音乐语言所涉

---

① 转引自杨立青"乐思乐风"《杨立青音乐文集》，上海音乐学院出版社，2006年7月，P.46。

② 同上。

及的诸多技法方面的共性特征，而更重要的是在于二者都是在继承的基础上，通过吸收、融化的过程，再进行创作性发展的少有的作曲家。

第二节　武满彻与梅西安

奥利维耶·梅西安（Olivier Messiaen，1908～1992）是20世纪法国最伟大的作曲家之一。在他的创作文献中，独特的节奏思维和色彩观念给后辈的作曲家和音乐学者留下了取之不尽的宝藏。梅西安一生的创作经历了不同的阶段，在对宗教音乐题材始终关注的同时，一段时期，他对音色具有与生俱来的超敏感性，认为声音与音色有密不可分的联系，某些声音的不同组合会产生某种相应的颜色，并痴迷地投入对鸟歌题材的创作。一段时期，他自称是“作曲家与节奏学家”，一方面对古希腊格律、古印度节奏的研究有很深的造诣；一方面对德彪西和斯特拉文斯基的节奏特点进行总结并灵活地应用于自己的创作中。在20世纪欧洲音乐文化的创作群落中脱颖而出，形成了独树一帜的音乐语言体系。鉴于梅西安在《我的音乐语法》一书中明确阐述的关于节奏、音列、和声的使用原则以及自成体系的风格样式①，本章以如下三个方面集中探讨武满彻与梅西安在创作技法及风格上的关系。

一、武满彻与梅西安的节奏思维之异同

梅西安自称是一位“作曲家和节奏学家”。他从世界的古、今和东、西的不同音乐文化中汲取节奏素材加以研究和运用。潜心研究人体的节奏律动、宇宙的节奏律动，对印度音乐和印度尼

① 〔法〕梅西安《我的音乐语言的技巧》，连宪生译，Alphonce Leduc 公司出版，1992年。

西亚的加美兰音乐[1]节奏格外关注，同时又受到了斯特拉文斯基的打破小节律动的不规则节奏的影响，集民族与时代之大成，形成了自己独有的节奏风格。节奏是梅西安音乐风格的重要组成部分，梅西安在《我的音乐语言的技巧》中用了大量的篇幅阐述有关节奏的问题，在文中的第二章至第七章里分别对附加时值、依次递减时值、节奏的增值与减值及其扩展的方法（用分数的办法）、不可逆行的节奏[2]等节奏的特殊处理方式进行了详尽的论述。也许武满彻在节奏上受到梅西安的启示和影响，也许武满彻系东方传统文化的酵素引发，节奏上追求打破传统意义的规则性，在武满彻诸如无小节线、无节拍、节拍增减、对节奏以定量时间值的划分方式，以及长气息的深层次的隐藏律动等节奏特征中，尤其是节拍的增减与梅西安的节奏形成了不同思维理念下的共性表现样式，即以不同的表现方式手段使节奏冲破了小节的束缚，致使小节线彻底丧失了原来的作用。

---

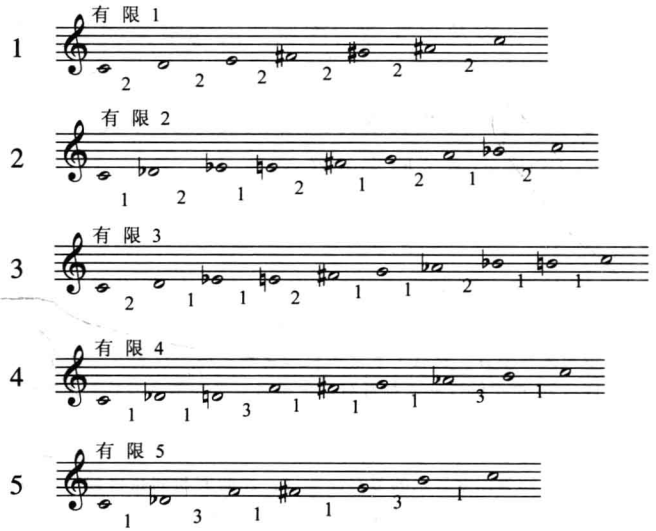
① 自从19世纪末叶的一次巴黎万国博览会的举行，一种名不见经传的加美兰音乐打动了欧洲人的耳膜。德彪西敏锐地捕捉了五声音阶与全音音阶的音高组织素材，并将其与欧洲音乐完美地结合，创造了来自崭新的音响。这不仅引发了一个相当长时期的加美兰热，许多20世纪的作曲家都曾对这个来自太平洋南部岛屿的乐种产生了浓厚兴趣，并且有更多其他的民族音乐先后纷纷进入西方作曲家与理论家的视线。梅西安在1946年至1948年创作的《图伦加利拉交响曲》里边的打击乐部分运用了加美兰音乐的节奏要素，并长期为印度音乐的节奏而痴狂；作曲家布列兹得到巴厘岛中音乐时间概念的启示创作了《Repon》；武满彻从加美兰音乐中感悟到了“限定音高声场”的音响概念；贝里奥也不否认东欧及中东音乐对他产生的音响；作曲家利盖蒂除了加美兰音乐之外，对非洲音乐也有极大的兴趣。自20世纪以来，非欧洲音乐的元素更多地融入到了长期占有主流地位的西方音乐之中，逐渐形成了音乐世界性的、多元化的发展趋势。各民族音乐在世界范围内的相互融合与非西方地域音乐的蓬勃发展正在改变着长期以来以西方音乐为主流的世界音乐格局。

② “不可逆性的节奏”，是由一个被共同的中心时值连接在一起的两组互为关系的时值。这个中心可以是一个长的时值，也可以是几个等长的时值，甚至是可以是一个处在“不可逆性的节奏”包围之中的小型的“不可逆性的节奏”。转引自梅西安《我的音乐语言的技巧》P.1。

二、武满彻与梅西安的有限序列音阶

显而易见，在20世纪的音乐创作史上，梅西安对音乐的节奏、色彩、方面的贡献是有目共睹的。如果说他对色彩的感觉具有一定主观的成分而不具有普遍意义的话，[①] 那么，梅西安在旋律、和声方面探索和实践可以说是独辟蹊径，影响了后来许多作曲家的创作。有限移位调式[②]是在十二平均律的体系之下有效使用的一种人工调式音阶。常见的有七种模式：

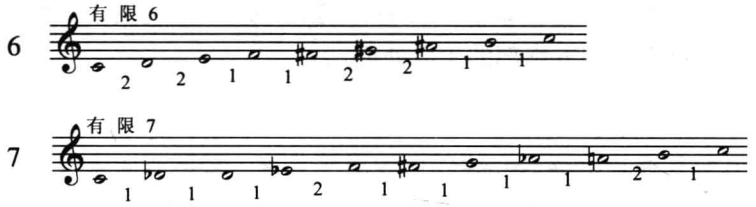
例 10. 2. 1：



---

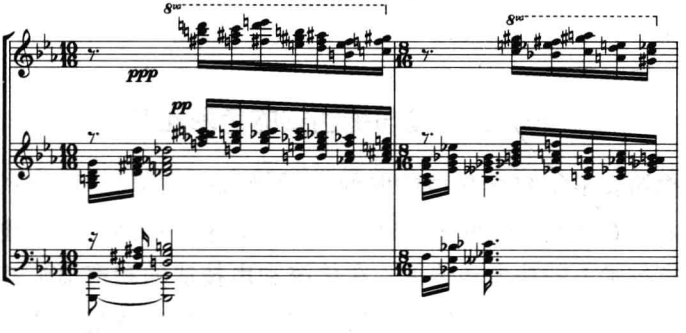
① 钟子林编著《西方现代音乐概述》P. 143

② ［有限移位调式］，“Modes a transpositions Limutees”（应为法文）的本意是变换位置、移位或颠倒次序，音乐上也作移调解。在这里，我们可以很明显地看出它指的是在同一个调式，也就是在一个具有一定的半音与全音音程关系的音阶结构底下，音域的改变（移位），而不是调式本身的改变（移调）。在十二平均律的半音体系底下，每一次的半音移位，造成了调式位置（音域）的移动，色彩也随之流动；音与色彩的流动，不固定，因而是此种调式的特色。（摘引自梅西安《我的音乐语言的技巧》P136）



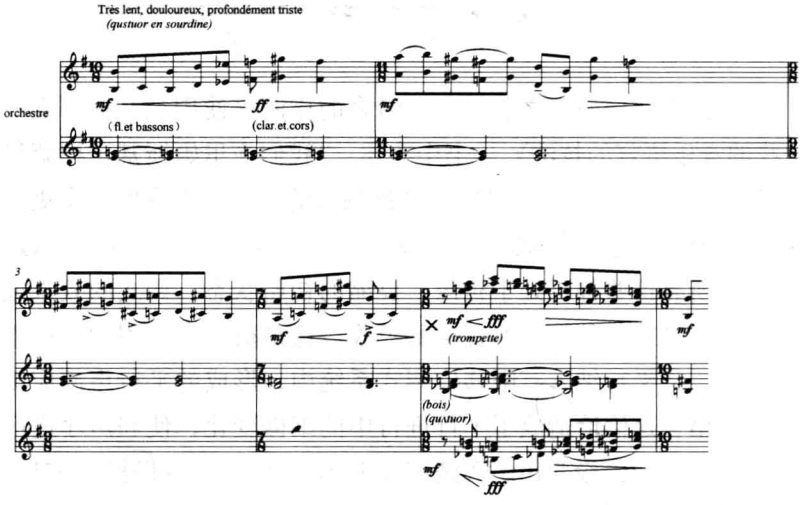
调式 2 在梅西安之前就已被诸多的作曲家使用过，梅西安在《我的音乐语言的技法》一书中有述："我们在里姆斯基·柯萨科夫"的《萨德阔》里早已发现这种调式的痕迹；斯克里亚宾更是有意识地使用它；拉威尔、斯特拉文斯基也曾经短暂地运用过，然而，所有这些都仍处于犹豫、畏缩的初始状态，调式的效果或多或少还是被各种传统的音响所吸收。这是梅西安善用的一种平行手法，将平行纳入有限移位调式系统内，形成的平行声部应该是不严格，这恰恰造成了平行进行中的细微变化，使和声序进产生意想不到的色彩变化。武满彻在 1951 创作《两首慢板》前后，接触了许多法国作曲家的作品，如德彪西、福列等，特别得到梅西安的《8 首前奏曲》的总谱对他的创作产生了直接的影响。梅西安在管弦乐作品《遗忘的奉献》（见例 10.2.3－1）中的片断：运用了调式 2 的第二转位。

例 10.2.3－1：



梅西安的第一部管弦乐曲《遗忘的奉献》（例 10. 2. 3 - 2）的持续音与上方声部的矛盾处理。

例 10. 2. 3 - 2：



该例的头两小节是调式 2 的第三转位，第 3 ～ 4 小节是调式 7，第 5 小节是调式 3 的第二转位，然后又返回调式 2 的第三转位，而真正具有调中心意义的持续音 E 却是上述音阶所不包含的调式外音，即武满彻所惯常使用的异质音。同样，武满彻这种对异质音的强调性用法在他的《地平线的多利亚》中有极大的发挥。

三、武满彻与梅西安的色彩和弦

梅西安早年初学和声的时候先后接触的是莫扎特、格鲁克、柏辽兹、瓦格纳、拉威尔和德彪西等作曲家的作品，可见他在传统和声技术上的功力和传承，在传统和声技法的和声语汇基础上的延伸和再造是他的出发点。梅西安的和声技法清楚地体现了他

在传统基础上的创意，同时也明显地感到他谨慎而又小心地对传统的尊重。尽管如此，和声的色彩性追求仍然是梅西安和声技法的中心原则，和弦结构可以概括为如下几种类型：

（一）附加音和弦：来自于德彪西的影响，梅西安最常使用附加大六度音的属七和弦、附加增四度音的大三和弦。

（二）属音上的和弦：构成大调音阶，在自然大调的属音上构成，并且包含该音阶的全部七个音。

（三）整体半音和弦。

（四）四度叠置和弦（构成调式5）：按照增四度+纯四度的叠加方式构成的和弦，具有镜像对称的结构原则。

（五）“附加共鸣”和弦①：在某个用较强力度奏出的音响上方或下方相隔较远的音区，伴以通常力度较弱的附加和弦。

（六）共鸣和弦（构成调式3）：八音和弦，具有分层结构特点。下方是属七结构的七和弦，上方则是密集排列的半减七和弦。

（七）旋转和弦：这无形中构成了音列的纵向和弦，形成了和弦构成的新的逻辑基础。

梅西安的《前奏曲8首》之一《白鸽》的1～2小节使用了传统的和声结构，但改变了功能进行的逻辑序列，模糊不定的调性感形成了调性的游移。在和声的序进中，更讲究“微差”变化，形成相似但又有变化的和声。通过传统与非传统和声音响的结合，旨在弥合“协和”与“不协和”的距离。在重要的曲式位置上用“主—属”和弦，形成远距离、隐伏性的功能逻辑。中心音的使用贯穿在他每一个时期的作品中。并置使用对比素材，即变量与不变量的对峙，不变的是重复元素，变的是与之对比的新元素。这些手法在武满彻作品中都有所体现。在钢琴曲《祈祷》

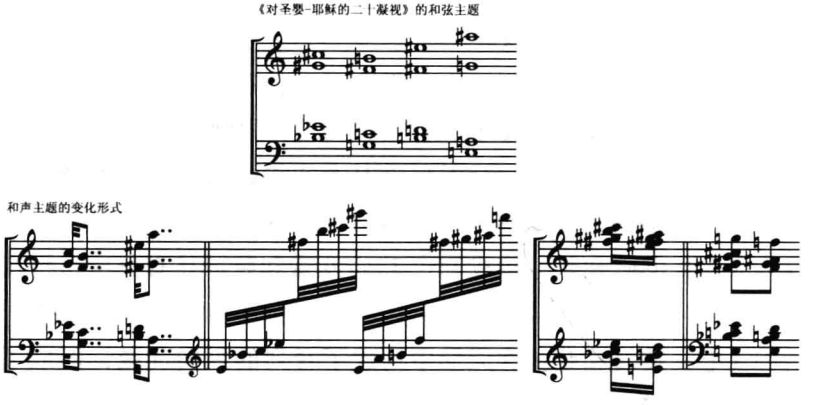
---

① 杨立青著《梅西安作曲技法初探》福州，福建教育出版社，1989年12月，P.105。

中有集中体现（详见中篇，作品的综合分析部分）。

和声主题在《对圣婴—耶稣的二十凝视》中有丰富的变化形式出现：四音和弦，没有节奏，在作品中的改变很大，甚至难以辨认。具有四度叠置的结构特点，变化的办法有减缩、重叠、音高置换、次序置换及节奏等其他音乐要素方面的变化（见例10.2.4）。

例10.2.4：



梅西安为《对圣婴—耶稣的二十凝视》共设定了五个主题：上帝主题、星星与十字架主题、和弦主题、神秘的爱的主题、喜悦主题，这些主题作为贯穿的材料重复、变化，交替发展，形成了一种发展中的结构要素，在乐曲中起着重要的作用。从这种发展手法可以演化出一种思维模式：即，重复与变化的辩证关系；一种发展手段：即，音乐发展过程中局部音乐材料的模式化①的间插。武满彻很好地继承了这两个方面，在《妖精的距离》、《祈祷》中运用了这种手法。

---

① 郑中著《梅西安钢琴作品研究》北京，人民音乐出版社，2006年9月，P.133。

第十一章　武满彻与同时代日本作曲家及传统音乐的联系

第一节　武满彻与同时代日本作曲家

武满彻与同时代作曲家的比较是一个说得清又不容易说得清的问题。即使是同一民族、同一时代的作曲家，由于自身的经历、阅历不同，必然产生对同一事物的多重视野的认识。不同的教育环境又使他们对音乐艺术理念、创作技巧作出不同的选择。由于在创作道路上，成功的与失败的经验、教训会明显地印记在他们的作品中，自信与胆怯也是伴随作曲家们成长过程中矛盾并存的两种心理因素，同时，由于作曲家的性格、兴趣上的差异使然，每一位作曲家可能受到不同的哲学的、政治的、经济的、社会的多方面影响，从而产生迥异的艺术观、创作观，这些个性化的思想观念便会潜移默化地体现在他们的作品之中。另外，同一位作曲家，其不同时期的风格也会有很大的改变，这些因素也恰恰是作曲家彰显个性、创立风格的必要条件。然而，同在一片蓝天下沐浴阳光，同在一个屋檐下栖息生活，同一民族的文化元素，同一文化的根脉又会时时缠绕着作曲家，对其生长的土地上的音乐传统表现出深切的关注；同时代的文化背景、共同的经济基础及意识形态的氛围，像是一种无形的引力牵引着作曲家回到大文化背景下结成共通的艺术追求。

一、武满彻与三善晃

三善晃（Miyoshi Akira，1933～）[1] 的创作，追求的是将传统音乐素材与先锋的音乐技法的完美融合，并努力使自己的作品拥有更广泛的听众群落，同时具有留学法国经历的他受法国传统学派（Academism）深刻影响。他的乐风简捷、流畅，具备敏锐的感性与独特的音色感知能力。在音色表现上总能显露出“法兰西式”的精神气质，这是在日本人的理性而洗炼的作风中难得的一种细腻而敏锐的神韵，这也是三善晃的音乐的魅力所在。作为日本现代作曲家，三善晃享誉国内外的作品不计其数。1953 年《奏鸣曲》（cl. fg. pf）获日本音乐奖第一名，1954 年创作的《钢琴与管弦乐的协奏交响曲》获日本尾高奖。以后每一年又分别获过每日音乐奖、艺术节奖励奖、ISCM 音乐奖、音乐节奖、NHK 奖、艺术节奖、尾高奖、意大利奖国内外众多奖项，被誉为“获奖男儿”。

在三善晃的作品中，声乐和室内乐作品的比重较大，其次是管弦乐作品，再次是钢琴（14 首），另有少量的影视舞台音乐（12 部）。60 年代初期的创作是三善晃在技法上标新立异的试验阶段，小二度、大七度、小九度音响是其纵横向音高组织重要音程材料。他的声乐作品参照并尊重歌词的语言音调，以无调性为主要风格特征。60 年代后半，无调性因素更加突出，纵横声部均以二度、七度、九度的半音化音程关系为其主要的支配原则。70 年代，三善晃的创作在无调性的基础上更加追求强烈不协和的音响结构，如音块的频繁使用等。作品中音高虽确定，但节奏、速度方面往往具有不确定性倾向，如：“尽可能的慢奏”这样的标

---

① 日本现代作曲家，1933 年 1 月 10 日生于日本东京。1955 年至 1957 年留学巴黎，师从法国著名作曲家杜蒂耶（Dutilleux，Henri）。

记。80 年代以后，持续不变的是三善晃的层次化旋律的重叠及半音化音组织构成。90 年代，“在我内心，多样和统一不是相悖的，而是一体化的组织构成”。三善晃在作曲技术方面虽然受过严格的学院派的正统化训练，但在实际创作中并没有遵从于学院式的创作理念原则。在运用奏鸣曲式结构原则进行创作的时，三善晃将奏鸣曲形式的两元性与双主题的辩证法则演绎成了生死一体关系的人性理念，并在法国杜蒂耶的单主题的变奏思维与日本式的结构美学元素之间确立了自己独特的风格样式。三善晃一个突出的性格特征是对常识性问题之外的事情没有更多的好奇心。譬如对十二音技法的看法：“因为作曲的手段枯燥无趣，我不打算单用这一种（技法）创作。”① 认为偶然音乐没有消耗作曲家的“生命力”，而对其不感兴趣。对日本素材与武满彻同出一辙，其观点是：“觉得没有必要强调自己要造出日本人的特征性样式，这样做的结果会导致对自己的不诚实。”② 所以，在他的作品中，很少见到明显日本特征的风格。三善晃的创作有其独特的作曲手段，如运用半音阶的上下行三音列动机（音核）的展开手法，称为“变应”。1958 年《交响的变容》。三善晃自述：“全曲以 Mi 为中心上下半音阶式音型为基本原则，形成 9 个变化的主题原型和主要和声法。”在变奏方式上，具有日本式的造型感觉的“文脉”，而杜蒂耶的变奏方式是西洋式的。1960 年《交响三章》，预设 7 个主题断片，虽然具有奏鸣曲式的样式，却也有不一样的地方，即变化了的交响曲。“全体的和声和旋律的构成为一贯的大小三度基础……”。另一个主要的要素是小二度、大七度、小九度的连续，小二度到大跳跃的有力进行，音程特征为小二度的居多。与 20 世纪新维也纳乐派的作品比较起来，

---

① 属启成 著《名曲事典》，东京，音乐之友社，昭和 58 年，P. 663。

② 同上。

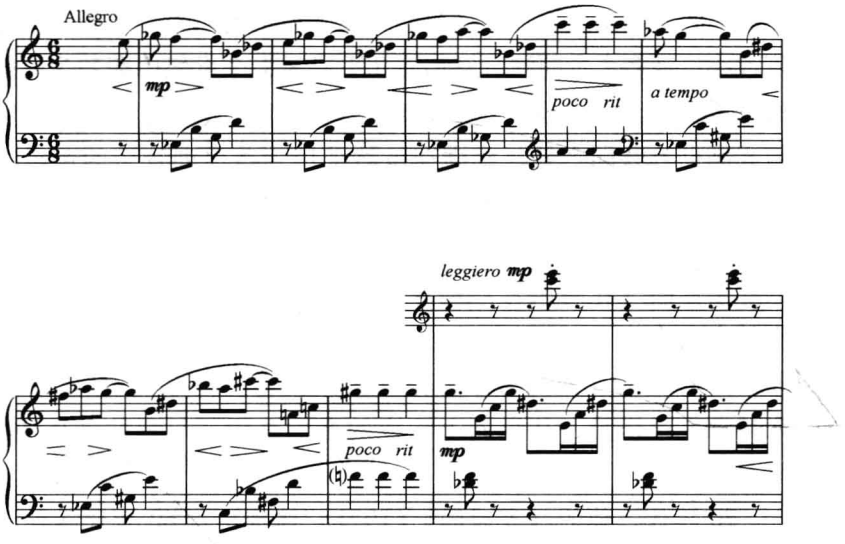
三善晃的性格和方法有很大的不同，新维也纳乐派的半音是相互之间无等级的半音单位，而三善晃的半音是相互之间形成凝缩的单位。

武满彻与三善晃，他们同处于一个时代，同样受到法国音乐艺术的影响，武满彻对法国印象派音乐情有独钟，而三善晃是被称为拉威尔的继承人杜蒂埃（Henri Dutilleux 1916）的弟子。虽然二人在各自的创作轨迹中，不同时期有着不同的追求，技术手段随着观念的改变而呈现出一定的多元性特征。但是，在他们创作的生命中有两条根脉是相容相通的，即日本音乐和法国音乐的相融和相通。

三善晃的创作总的可以概括为两个阶段：第一阶段从 50 年代至 70 年代，第二阶段从 70 年代至 80 年代。这两个阶段之间的风格转变显现出一个徐徐渐进的过程。

第一阶段开始以欧洲学院派作曲技法为基础，渐次经历从全音音阶旋律到无调性、节拍式节奏到非节拍式节奏、主调织体到复调织体的转换过程。50 ～ 60 年代，在曲式结构方面，三善晃的作品在结构方面基本上沿袭了欧洲的奏鸣曲式及其三分型结构原则。以主题的变奏技法为主要展开手段。1962 年《钢琴协奏曲》为奏鸣曲式，《交响的变容》、《交响三章》、《弦乐四重奏第 1 号》为主题及其变奏展开，这种动机、主题的变奏技法尤其在管弦乐作品中最为典型。1956 年三善晃在法国留学期间创作的《钢琴奏鸣曲》，于 1958 年在“深新会”的第八次演奏会上发表（田村宏 演奏），全曲共分三个乐章，第一乐章 Allegro 奏鸣曲式结构；第二乐章 Andante 的结构为 ABCBA 的对称结构；第三乐章 Presto 围绕中心音上下的半音环绕。这是乐曲开始的片断，右手旋律声部的特点是以上下环绕的片断式中心音向上作二度递进（见例 11.1.1），这种规律性、逻辑性的旋律发展手段透露着学院派技法对三善晃音乐创作的影响。

例 11.1.1：



第二阶段，开始关注日本传统音乐，使用邦乐器、打击乐器，为尺八和筝创作了《TORUSU IV》、《Du Blanc au Noir》、邦乐器合奏《风纹》（1984）等，在这一时期，三善晃则更加注重打击乐器的表现力，并逐渐摆脱了欧洲学院派的技法样式。与此同时，武满彻也已经创作了大量的邦乐器作品。

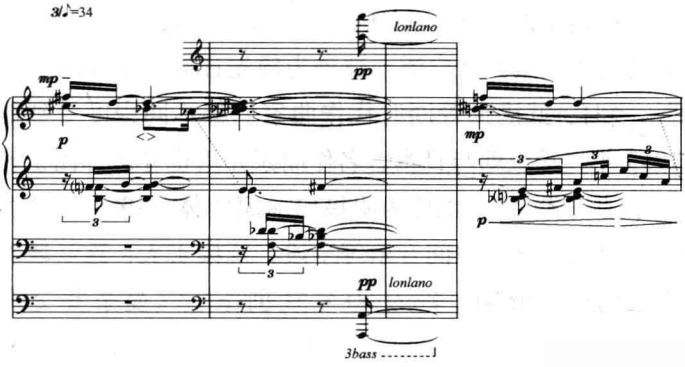
在音高组织形式方面，武满彻与三善晃一样，对法国印象派的音乐语言借鉴和吸收，而各自在本民族文化审美趣味的基础上却形成了不同的艺术风格。二人关于无调性作品的共同点表现为使用不协和音程，小二度、大七度、小九度及对小二度音程的不同处理；不同点是动机与中心音、中心音程的转换。不同时期，核心音、核心音程的结构力要素是构成三善晃的音组织形式的重要方面。在这一点上两位作曲家各自有自己的特色，三善晃是受中心音牵引的收缩功能，而武满彻是转化成大七度、小九度的扩

散功能。在节奏方面，非节拍的律动、半音化的密集音响是武满彻与三善晃的共同表现样式。有一点值得强调的是，两位作曲家在同一时期均采用了音块（Tone Cluster）的音响，其中间隔大二度或小二度多个音的同时发响，几乎成为上个世纪中期甚为流行的音乐语汇。如前述，三善晃对待十二音技法不屑一顾的态度与武满彻有共同之处，武满彻虽然采用一些序列音乐的逻辑构成其音高组织的统一性和有序性，但从没有彻头彻尾地创作过十二音作品。有一段对汤浅让二（Yuasa Joji，1929. 8. 12 ～）的邦乐作品《花鸟风月》的评价，表示出武满彻对序列技术写作的个人态度："他（汤浅让二）的音乐的音组织的结构方式非常固定（指音列的有序性排列及其严密的秩序），仔细听起来却觉得很怪异，从纵向上构成的音响来说，与我的'体质'很不相和。"

70 年代，他的《安魂曲》（1971）体现出与 60 年代两种不同的情况。一种情况是自由原来的规则型小节线律动转化有无节拍的节奏；另一种情况是由原来的小二度的密集排列转变成大七度、小九度的宽排列，音响的紧张度有所缓解。1981 年为小提琴而作的《镜》在确定要素的基础上加入不确定要素，并将两者作了继时性的展开。1980 年钢琴曲《Anboeru》的开头部分（见例 11. 1. 2）：在主题旋律行进的同时，向两极扩展的八度音 A 造成了另一种时空感，在武满彻的钢琴作品中似曾相识。这种异质化的、多维的时间、空间的思维方式与武满彻异质同宗，只是体现在具体作品中个别声部的形态有个性化的差异而已。

综上，关于三善晃和武满彻在音乐风格上的异同，可以从两者在共同文化环境之中，却是在学院派与非学院派、理性与非理性、中心与反中心、收敛与扩散、牵引与离散这样相异的两元对峙的创作思维方式等方面，找寻他们各自不同的风格定位。

例 11.1.2：



二、武满彻与黛敏郎

黛敏郎（Mayuzumi Toshiro，1929～1997）①，在东京艺术大学的前身东京音乐学校学习期间便崭露头角，是一位日本现代少有的才华横溢的作曲家。他早期受法国新浪漫主义的影响具有娴熟的作曲技巧，学生时代对中国、加美兰、印度、泰国等亚洲音乐有一定的了解，50 年代《交响曲的气氛》（NHK 交响乐团委约），具有“加美兰音乐”的绚烂色彩，同年的《楔形文字》具有印度音乐的味道。50 年代，黛敏郎作为政府留学生，入法国巴黎音乐学院学习，接触了具体音乐、电子音乐以及勋伯格、韦伯恩等新维也纳乐派作曲家的十二音作品。在经过短暂一年的学习之后便以“没有向西洋学习的东西”为由返回了日本。回国后开始在创作中使用在巴黎接触到的新音乐技法，1953 年创作电子音乐《x·y·z》，给同时期的“实验工房”带来很大影响；1955 年

① 黛敏郎，日本现代作曲家，1945 年入东京音乐学校作曲学科，师从桥本国彦、池田友次郎、伊福部昭。20 世纪 50～60 年代领军日本现代音乐创作，代表作品：《涅槃交响曲》、管弦乐《武乐》、歌剧《金阁寺》等。著述有《韦伯恩论》、《布列兹论》、《凯奇论》、《斯特拉文斯基论》、《超越韦伯恩的东西》等。

设立 NHK 电子工作室；《电子钢琴与弦乐的小品》（1957）在日本最早使用钢琴的打击乐用法，成为日本现代音乐的领军人物。黛敏郎的创作领域非常广泛，被誉为领先日本音乐界的“前卫作曲家”。当时，武满彻等同时代作曲家们都不同程度受到他的影响。1953 年，黛敏郎与日本著名作曲家芥川也寸志和团伊玖磨一道成立了“三人会”，也称为明星作曲家团体。1958 年《涅槃交响曲》用佛教经文、空间音乐等手段，规模宏大，这一段时期是黛敏郎的创作巅峰期。进入 60 年代创作了《曼荼罗交响曲》、《舞乐》（BUGAKU，1962 年）、《金阁寺》、《KOJIKI》（1996 年，歌剧）等颇具影响的作品，但同时，也就是从 60 年代开始，黛敏郎的音乐创作由《涅槃交响曲》的顶峰开始逐渐走向衰落①，创作力枯竭的原因可能很多，但其中很重要的一个方面是黛敏郎从欧洲带回来的先进理念和技法在 60 年代的日本已经不再领先，而像武满彻等国内一批后起的作曲家们已纷纷成熟起来并逐渐在世界范围内取得了一定的声望。

前述，在上个世纪的 50～60 年代，黛敏郎的音乐创作给日本国内的作曲家们带来很大的影响，武满彻与黛敏郎之间无论在创作上还是在生活中都有着千丝万缕的联系。黛敏郎比武满彻年长一岁，却早于武满彻在日本国内取得知名作曲家的声望。两位作曲家最早相识缘于《两首慢板》，当时，武满彻经人介绍带着《两首慢板》的乐谱请黛敏郎赐教，黛敏郎的意见是：“为什么是两个缓慢的曲子并置，一般的情况下，如果是并列的两首曲子的话，一个是慢的，另一个就应该是快的。你的作品很美，如果说缺点的话可能是速度的问题。”② 而在一旁听取意见的武满彻始终

---

① 岩城宏之著《作曲家武满彻与“人间”黛敏郎》冈山，sakuyou 学园出版，P. 55。

② 同上。

保持着沉默，这是1951年的事情。自50年代初至两位作曲家先后离世的90年代中期，40余年的同道友情中，武满彻得到黛敏郎多方面的关照。在生活方面的密切接触自然影响着两位作曲家的艺术创作，50年代初，正值创作高峰期的黛敏郎给武满彻带来的影响是巨大的。一方面体现在具体音乐和电子音乐的创作上，当时，在日本最早用电子音乐作曲的是黛敏郎和諸井诚。另一方面是在传统音乐的创作方面，在50～60年代之间，福岛和夫、黛敏郎、汤浅譲二等几位作曲家把日本的传统音乐形式“能乐”同现代技法相结合，创作了一系列所谓“现代邦乐”。以黛敏郎为代表的作曲家们挖掘民族音乐元素进行的创作实践给后来者居上的武满彻提供了许多经验。还有一个不可忽视的方面是，黛敏郎高昂的创作激情对武满彻的创造力产生了极大的激励作用。而在风格技法方面武满彻并没有随波逐流，相反却凸显出强烈的个性化风格特征。这也明显地表现在同一体裁样式下的不同选材和创意，以下就武满彻与黛敏郎在雅乐题材创作上的理念与技法的异同作简要的考察，主要侧重二者对日本传统音乐的继承与发展方面。

自从1957年《弦乐安魂曲》的问世，武满彻才真正开始走上了专业作曲家的道路，而在1958年，黛敏郎已经登上了他一生创作的最高峰期。武满彻受到黛敏郎《涅槃交响曲》的影响，创作了管弦乐曲《孤寂的声音》（1958，ソリテュード・ソノール，Solitude Sonore），其中有模仿钟的音响。1964年，武满彻的《织体》与黛敏郎、入野义朗等人的作品同台演出，时隔三年，武满彻以其代表作《十一月的阶梯》（1967）获得了国际声望。随后，一系列与日本传统音乐相关的作品问世：1973年连续发表了《秋》（琵琶、尺巴与乐队）、《旅》（三把琵琶）、雅乐《秋庭歌》（三部），这一段时间是他使用民族乐器创作的高峰期，其中的雅乐题材应该是关注的焦点，因为，黛敏郎也创作了与雅乐相关的作品，以《文乐》（BUNRAKU）是一首大提琴独奏曲；《舞

乐》（BUGAKU，1962）是为典型的双管编制的西洋管弦乐队而作；《昭和天平乐》（雅乐，1970）为代表。

黛敏郎是第一位受到“国立剧场”委约创作雅乐的作曲家，武满彻虽然在同一年接受委约，但是初演的时间在1973年，较比黛敏郎的作品晚了三年。之后受到委约的作曲家有细川俊夫、石井真木、一柳慧及几位欧洲的作曲家。《昭和天平乐》受到国立剧场的委约，武满彻同时受到委约创作了《秋庭歌》。仅从乐器的配置上便可以管窥黛敏郎在对待传统音乐的创作理念与武满彻有着本质的区别。黛敏郎在《昭和天平乐》的创作中，抱着尽可能地复原雅乐在平安朝时期的原始模样的想法，在现有乐器编配的基础上添加了低一个八度的笙（竽）和低一个纯四度的大筚篥，也就是说，追加了一些音域比现有乐器低的同族类乐器。乐器编制为：高丽笛（2）、龙笛（3）、筚篥（3）、大筚篥（2）、笙（3）、竽（3）、琵琶（2）、筝（2）、大筝（2）、雅琴（2）、钲鼓、羯鼓、三鼓、大太鼓。而武满彻在《秋庭歌》中完全采用了现在使用的乐器，不同的是将龙笛与高丽笛并肩排列。重要的是武满彻将这些现有的乐器作了位置上的调整：将整体乐队一分为二，两组配置相同，每一组的乐器分别是高丽笛、龙笛、筚篥、笙、钲鼓、羯鼓、太鼓、筝、琵琶（9人）与“木魂群”的龙笛（2）、筚篥（2）、笙（4）。如此，两组完全一致的乐器群便构成了武满彻所特有的“新雅乐”的乐器配置。以往，古典雅乐的编制分为左方“唐乐”和右方“高丽乐”两组方阵，左方吹乐为龙笛、筚篥笙，弹拨乐为琵琶、筝，打击乐为太鼓、钲鼓、羯鼓；右方吹乐为高丽笛、筚篥，没有弹拨乐，打击乐为太鼓、钲鼓、三鼓。通过与古典雅乐乐器编制的比较可以发现两位作曲家对于雅乐这种独特的传统音乐形式的一些不同文化观念和声音理念，对乐器的音质、音高等微细的差异给予了不同的处理。

对于邦乐器与西洋管弦乐队的之间如何协调与互融的问题，

武满彻与黛敏郎的观念和解决的办法是有本质的不同的。武满彻在《十一月的阶梯》中考虑的是如何将日本传统乐器放在管弦乐队中自然地演奏且不失其本来的声音属性和文化属性。发挥作曲家的技术能力，力图达到琵琶与尺八所特有的异质领地在与乐队的对峙中显露出来，评论界普遍认为《十一月的阶梯》成功于西洋和东洋的相交、融合，而武满彻自己的想法却与之相反："让日本的传统音乐适应西洋音乐，或者将二者混合应该不难，但是我对这些都不感兴趣。"武满彻主张用邦乐器演奏邦乐；也有些作曲家主张用邦乐器演奏新的（创作的）邦乐，如諸井诚的《竹籁五章》；而黛敏郎的做法是用西洋乐器演奏邦乐，如《舞乐》是一个常规性的三管编制的管弦乐队；为大提琴而作的《文乐》均使用了纯粹的西洋乐器；在《舞乐》中试图把雅乐特有的横向旋法、纵向的和音构成移植到严格节拍周期律动的、管弦乐队音响思维的西方音乐的逻辑框架中。在该作品的总谱第 19 页（4/4 拍子），由弦乐奏纵向的五声性和弦 E－♯F－A－B，钢琴则好似龙笛的装饰性灵活跳跃的旋律；定音鼓与大提琴及低音提琴却奏着方整而规律的行进节奏。这种节拍周期在《文乐》中也是一样（见例 11.1.3），而武满彻创作不拘泥于管弦乐队常规配置，如在《十一月的阶梯》中对三管编制的管弦乐队作了一些大胆的调整：取替长笛、短笛；消除第一、第二小提琴声部的划分；经常把小提琴分成多个 Solo 声部等。武满彻尊重邦乐器自身的声音构造及其特有的演奏方式，在此基础上进行大胆的"发现"，丰富了乐器的表现力。表现尤为突出的是对琵琶和尺八的成功运用。武满彻最早使用邦乐器是在 60 年代前后，1958 年在一部广播剧音乐中使用了三味线；1962 年在电影《切腹》的音乐中用琵琶与西洋乐器（长笛、大提琴、低音提琴、钢琴）的混合，开始有意识地注重两种乐器的融合一致；1964 年在电影《暗杀》中用了尺八；1966 年为琵琶与尺八创作了《蚀》（1966，エクリプス，Eccipse）。

例 11. 1. 3:

Dedicated to Mr. Sôichiro Ohara
on the occasion of the thirtieth anniversary of
THE OHARA MUSEUM OF KURASHIKI

BUNRAKU

for

Violoncello Solo

TOSHIRO MAYUZUMI

Andante moderato ♩= ca. 56

pizz. *f con vibrato* 1) 2)

portamento *port.* *molto vibrato*

Recitativo *poco a poco meno mosso*

pizz. *m.s.* arco *f molto vibr.* *mp*

arco *mp* *mf*

mp *molto cresc.* *f*

arco IIa *f* *ff* pizz. *gliss.*

arco IIa *f* *ff* pizz. *gliss.*

arco *f* *p* *accel.*

1) ♁ = slap pizzicato
2) + = pizzicato *m.s.*

可见，在《十一月的阶梯》之前，武满彻已经用了相当长的时间对邦乐器进行了大量的创作实践，对一些邦乐器，特别是琵琶和尺八的演奏技法及声音理念已经形成了自己独特的认识。

通过上述两位作曲家在同一时期对同一题材作品在形式及乐器演奏方面的比较，体现出武满彻在日本传统音乐的创作理念与实践上的独特之处，引发对武满彻的民族音乐观念的思考。

第二节　武满彻与日本传统音乐

经过了以上武满彻与西方及东方的四位作曲家德彪西、梅西安、三善晃、黛敏郎的相关联系和比较，局部考察了武满彻的和声语言及民族风格在纵横向维度上的延续和发展。而在宏观历史背景下，让我们再换一个角度来审视一下作为日本作曲家的武满彻对待本民族的传统音乐文化持有怎样的立场，他与传统音乐有怎样的联系性，这也是本论文主体研究框架中不可或缺的一个重要内容。

在绪论中武满彻的艺术风格部分曾经就武满彻对日本民族音乐的继承理念做过简要地阐述，指出武满彻是在超越民族主义的界限之外的文化立场重新认识自己民族的音乐遗产的。武满彻自从踏上音乐之路的开始就以先锋派作曲家的身份回避了民族乐派类属的创作实践。二战后，海外的文艺思潮迅速影响到日本国内，一些先锋派的作曲家，布列兹、诺诺、斯托克豪森、贝里奥、凯奇的新音乐、新思想、新观念对武满彻产生了极大的影响。使武满彻在上个世纪 50 年代的一段时期内成为“过去”的叛逆者，其间，武满彻一味地追随西方，走向了与日本传统音乐相反的道路，并认为西方音乐文化就像一面“巨大的镜子”，在

它的强烈映照下，其他民族的文明、文化便失去了光彩[①]。对日本现代音乐的发展提出自己鲜明的主张："我敢断言，创造全体日本国民喜爱的新音乐将是日本现代音乐应该前进的方向。"[②] 主张以"国际化的音乐语言"来表现日本文化的精髓。因为，所谓日本的传统音乐，归根结底是脱胎于一些他民族的外来音乐文化的传承，众所周知，长期以来被日本国民珍视的雅乐最早由中国传入日本宫廷、贵族的上层社会；一些日本的民族乐器，如琵琶、尺八、三味线等也均自中国经由朝鲜半岛流入日本并生根发展起来。武满彻认为如果把视野限制在"日本"这样一个范围的话，那么就会陷入狭隘的民族主义的樊篱，明智的选择是"广泛接触丰富多样的活生生的音乐样式，以平和的国际主义姿态排除单调的思维定式"[③]。然而，就在武满彻提出自己"鲜明主张"的10年之后，一个偶然的机会，武满彻被自己曾经拼命地挣脱的传统音乐——雅乐所吸引。武满彻这样描述当时的情景："我在被这独特美感的音乐震撼的同时，在长久以来努力逃避的'日本'的'真实'下狼狈而羞愧。我对养育自己的土地上产生的文化的无知而感到可耻。"由此，自上个世纪60年代初开始，武满彻开始反省自己的民族主义立场，对于日本的传统文化不单是感性的接触而是将其作为世界文化中严肃的客体进行了实际的眺望。他将韦伯恩的音乐风格与雅乐中的一种体裁形式——"文乐"进行比较，感悟其中相异和共通的存在。体悟到文乐的音乐与韦伯恩的音乐是完全不同的世界，音的浓密、一个音的充实感、独特的时间感、细微的"歌唱"性，让武满彻感受到雅乐中的特有的"世界"存在。武满彻在这样深刻地反省、多方的比较

---

① 武满彻著《武满彻著作集》第5卷，P.351。

② 日本《文华文学》杂志，1949年3月号，《现代日本音乐的方向》，P.192。

③ 1986年1月28日～31日，日本买卖新闻晚刊。

和长期的思考中开始了对日本传统音乐继承和创新的大胆实践。

武满彻的民族音乐实践是首先把自己纳入同时代西方先锋作曲家的轨道，在多层维度上寻找与日本传统音乐的契合点与共通点。如将日本庭园的线性形式概念列入西方立体多方位的乐器组合效果之中；更加注重乐器本身的性能构造及其所特有的音质（如微分音）、音色“触”（サワリ）① 的表现；结合凯奇的东方式的音乐概念挖掘日本民族音乐传统中特质，如“音之河”的音乐观念、日本能乐的“間（MA）”的概念并将其渗透到自己的创作中；直至把每个音放大为独立音乐表达和存在的“一音成佛”的观念，正像本文在上篇的绪论部分，论述武满彻的艺术风格中所提到的那样，武满彻以民族主义继承者的身份重新审视日本的音乐传统，思考更加宽广的民族主义的含义，以全新的视角诠释了日本传统音乐及传统文化的本质。

在武满彻的音乐创作中，不能不提及的是武满彻对本民族的传统音乐的继承和发展。笔者在绪论中武满彻的艺术风格一节中曾指出，武满彻在对日本传统音乐的认识上经历了认同、叛逆、再认同、更深度的理解、升华这样一个曲折的过程。在此，对于武满彻对日本传统音乐的深层次理解及创造性的发展进行考察：

一、武满彻与新雅乐

武满彻关于新雅乐的作品为《秋庭歌组曲》，完成于 1979 年。该作品是在 1973 年《秋庭歌》的基础上追加了五个乐章构成：（1）参音声、（2）吹渡、（3）盐梅、（4）秋庭歌、（5）吹

---

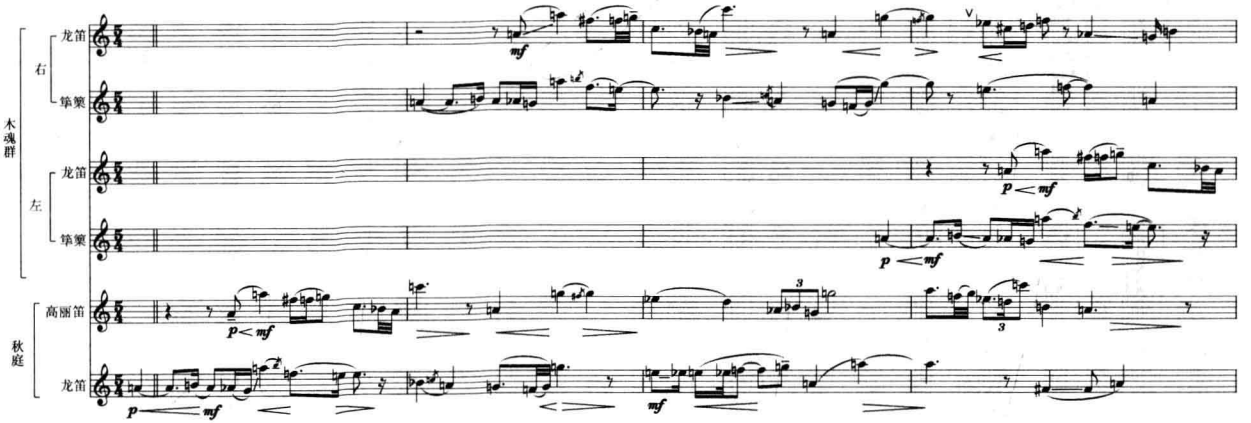
① “触”（サワリ）：有多层含义，一方面，“触”和“間”为日本美学的专门用语；另一方面，指超越音乐正常的“行文规则”，成为曲中显著变化的瞬间、加入对比因素的地方、更加灵动的位置等。更本位的含义是指弦乐器所特有的摩擦性音色，如三味线在弹空弦时，“触”的效果更加显著。

渡二段、(6) 退出音声。武满彻对雅乐的美学认识是形而上的，且对雅乐所呈现的具体的声音本质予以极大的尊重，并且强调指出雅乐艺术对于我们今天的音乐来说，应该是一个古典而又崭新的艺术创作源泉：

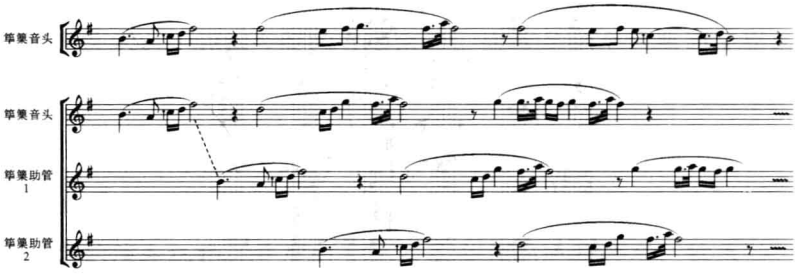
> ……（雅乐）对声音色彩与速度、持续的时间，尤其是色彩的空间变化、偏差音高的乐器群以及被极度限定的演奏机能、异质的音色的集合体等进行考察，雅乐与西洋的协和概念相差甚远，象征着永远和无限之形而上的笙（和弦）的持续与人的呼吸的完美结合、在此基础上混杂的筝和琵琶的干涩的丝弦音质，与筚篥等吹奏乐那完全不同的时间的循环相结合，特别是筚篥的即兴式的装饰旋律的漂浮，所有这些（组成雅乐的）异质性元素的构成对于我们当下决不是一个古旧、过时了的问题。

在对雅乐这种传统的音乐形式进行充分了解和理性的认知的基础上，武满彻的新雅乐没有停留于保持雅乐原生态的“复原性”工作，这种“档案性”工作应该不是作曲家的责任。他从体现雅乐本质的几个方面入手，以“规则的脉动”为节奏的参照值；笙的持续音象征“永远和无限”的时空状态，让这种持续像“人的呼吸”一样自然地间歇和延续，体现了一种东方古典哲学的天人合一、道法自然的意境；用琵琶、筝“干涩音响”的断分性颗粒对照于持续的音响；在不同乐器族群、不同音域、不同声部、不同物理性的空间距离的差异之间演绎“相异的时间圈”。下面的三个谱例：前两个体现出武满彻在旋律的形态、各声部的承接方式上基本保持了古典雅乐形态。特别是在雅乐—平调中声部之间等音衔接方式与《秋庭歌》中（见例 11.1.4/11.1.5/11.1.6）基本相同，而在个别声部作曲家有意地增加了二度的承接点，

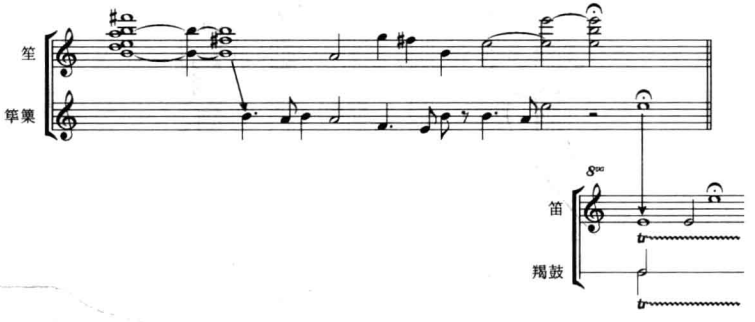
例11.1.4



例 11.1.5：雅乐—退吹　磬涉调



例 11.1.6：邪乐—平调



加强了声部间的异质摩擦的效果。在旋律方面，武满彻虽然保持了古典雅乐句法上的间歇习惯却没有遵从雅乐的固有旋律，而是大胆地增添了作曲家特有的歌唱性旋律；在音列的使用上，也不拘泥于传统的调式音阶的制限，将其他的异质性音列素材纳入其中，并用龙笛、高丽笛模仿类似鸟鸣的旋律来表现自然界的广泛空间；大胆融入他文化要素，如局部采用多利亚的旋法，各段的标题还采用英文标记等，所有这些相对于古典雅乐的“异质性存在”反映出武满彻的艺术观、创作观的独特性和现代性，即作为现代社会的存在个体对于周围各种各样的异质文化的存在的认知及对现行的社会状况的关注。

武满彻在日本传统音乐一些潜在的节奏、音色、奏法等独特样式的基础上，提炼其内在的精神元素运用于他的创作中。能乐的音色、节奏、“触”（サワリ/SAWARI）的表现、“間”（マ/MA）的神韵，这些都融汇在武满彻不同时期的作品之中。1961年《弱奏的层次》，采用无小节无节拍记谱，一小节的速度 = M. M. 30，标题没有特别的意思，暗示在弱奏的基础上色彩变化的层次。在这部作品里，武满彻有意识地运用了类似能乐的一些元素，如“間”的空间性显现。“間”在能乐中有间隔、空间的意思，武满彻将其理解为抽象的哲学意义上时间概念，追求一种在似连非连、似断非断的时空下的状态。这是一种独特节奏律动，例如，能乐的“谣”由这样两种节奏要素构成，即“拍子合”与“拍子不合”，所谓“拍子合”是常见的八拍子，而“拍子不合”的情况有因歌词字数的变化导致拍数的增减；以及八拍子自身产生的长短的不确定性造成节奏的伸缩，也就是说，周期性的节拍律动消失，节奏律动处于“合拍”与“不合拍”之间的一种状态。“谣”的节奏伸缩经常出现在句子结束前地方；还有一个显著的特点是在重视段落之前，节拍的变化会突然地加大，表现在节奏律动上的激进式上扬，在武满彻一些作品中可以找到这种传统的因素的痕迹，如《妖精的距离》、《连续不断的休息》、《弱奏的层次》、《诗节》、《树之曲》、《闭上的眼睛》、《雨意》等的结尾部分都有不同程度的显现。1966年《地平线的多利亚》，武满彻最大限度地使用了弦乐器的特殊演奏法，如无颤音奏法、用颤音奏滑音、各种泛音奏法、微分音奏法等。以两组音响群的空间性对话，力图表现日本邦乐器无颤音、微分音音响与西方的弱、软、流动的半音阶音响的对照与融合，从而象征着两种文化的对峙与融合。

武满彻认为，日本的传统音乐不是西方辩证法式的展开，而是从各自固有的“音”里面听取“世界的模样”：

邦乐器产生的音超越了我的想象，是一个坚固的世界，即一个音里面含有复杂的音响变化，从而达到十分自足的状态（审美满足），那是西方音乐里面作为杂音（噪音）排出的东西，这种声音的连接、对立构成了音乐的造型性，产生了对声音本质的听感享受。①

二、武满彻与新邦乐

上个世纪50～60年代，在日本音乐界开始对传统音乐的普遍关注，挖掘民族音乐素材结合现代技法创作“新邦乐”在日本作曲界蔚然成风。在这方面，武满彻处于探索性实践阶段，而真正意义的创作应该在60～70年代（新音乐时代），当时有很多先于武满彻问世的邦乐作品：入野义朗的《为两面筝而作的音乐》(1957)、间宫芳生的《为四面筝而作的音乐》(1957)、《为八面筝与管弦乐队而作》(协奏曲，1957)。武满彻在1958年～1964年间，创作了大量的影视广播音乐，多次使用邦乐器，以琵琶和尺八为多。而諸井诚也已成功地创作出《竹籁五章》、《对话主题》(尺八二重奏)，被认为是最早将东西两种元素结合的第一部作品，“尺八袭来”（諸井诚 语）引起许多作曲家对尺八的关注。同一时期，广濑量平也有为尺八而写的作品发表，在演奏法上接受了现代技法的影响，配置了打击乐器，与武满彻有共通之处。在尺八的演奏方面，广濑量平强调尺八所特有的日本式的声、歌、叹、吟、呻、喊、哭等类似人声的发声方法，用弦乐、打击乐加以烘托，力图扩展尺八本位性的表现力。武满彻的做法是将尺八作为管乐器的一种，置于管弦乐队之中。在《十一月的阶

① 武满彻著《武满彻文集》第5卷，P.319。

梯》（琵琶、尺八与管弦乐队，1967）中尺八与琵琶的表现充分展示了武满彻与众不同的声音理念。日本的传统音乐不像西方音乐那样注重音与音之间的关系，而是强调单音的作用，武满彻在单音美学的基础上更加强调音的自然属性、乐器的自然属性。《十一月的阶梯》是武满彻将日本传统音乐与西方音乐样式相融合的成功尝试，以尺八为载体诠释作曲家所体悟的“一音成佛”的观念，把每个音放大为音乐独立的表达和存在。为了让邦乐器不失本来面目地与管弦乐队抗衡，除了靠作曲家精湛的作曲技术别无它法。武满彻将琵琶与尺八置于不同的领地；以邦乐器单音的垂直声音概念与管弦乐队的平行声音概念相对应；发挥能乐中自由、摇摆、变换的非周期节拍律动与管弦乐队部分规整的节拍、严格的小节线及速度标记相对照。一边是级进、滑奏、微分音的单音变化，一边是音块、音群、点描、微复调的集团性音响；一边是即兴、随意的华彩段（图形似的记谱法），一边是严格、有序的控制；一边是没有终止线的结束（没有终止的终止），一边是有终止线的终止。将东方的感性与西方的理性发挥得淋漓尽致。

以武满彻的《秋庭歌组曲》为原点进行考察，无论是70年代前，还是70年代后，与雅乐或者是传统音乐相关的作品不胜枚举，如《假面具》（1960）、《蚀》（1966）、《冬》（1971）、《距离》（1972）、《秋》（1973）、《十一月的阶梯》（1967）、《鸟儿降落在星形庭院》（1977）等。1992年的《秋之赋》为笙和乐队而作，对笙的独特音色及其特殊的和弦排列法给予了充分的展示，其中引用了雅乐《秋庭歌》的部分旋律的素材，应该是武满彻晚年对他曾经耗时最长、用情至深的雅乐的最后回望。武满彻以自身独特的音乐感知力、利用西方的管弦乐队的色彩规则、吸收日本传统音乐节奏、音色的韵律及相得益彰的一体化结构原则，谱写了具有时代性的日本音乐的新篇章。

小　结

通过全篇多方面的考察，思考武满彻成为真正意义的作曲家的条件，可以通过如下九个方面加以总结：

1. 与生俱来的超群感知力
2. 不拘一格的叛逆性格
3. 独特、逆向的思维范式
4. 独立而成熟的文化观念
5. 敏锐的社会洞察力
6. 与众不同的声音理念
7. 贯穿始终的音响逻辑
8. 顽强、执著的信念追求
9. 创作理念与实践的完美结合

而武满彻在40余年的创作生涯中，作为作曲家的身份，其成长的历程又可划分为三个阶段，这三个阶段囊括了以上九个条件。第一阶段——初始阶段：包括三个条件，与生俱来的超群感知性，独特、逆向的思维范式，不拘一格的叛逆性格；第二阶段——成长阶段：包括四个条件，敏锐的社会洞察力，与众不同的声音理念，独立而成熟的文化观念，顽强执著的信念追求；第三阶段——成熟阶段：包括两个条件，贯穿始终的音响逻辑，创作理念与实践的完美结合。有了这些来自感性与理性的贯穿始终的追求和实践，一个成熟的作曲家其独特的艺术风格方能得以显现。而其艺术风格的成熟性亦体现在作曲技法方面的诸多要素之中，其中，和声语言的个性化则是评判不同时代作曲家及其自身在不同时期的音乐观念成熟与否的重要标准。

在此以武满彻一段充满诗意的文字结束全篇：

音乐，扎根于生活，在人与人的关系中孕育生长。
悲伤、用深切的悲伤歌唱；
欢乐、要充满欢乐地歌唱。
不要忘了微笑，
在美妙的大自然中呼吸着音乐的时间，
至少向着远方……①

① 武满彻写于1989年在日本北部“八岳高原”举办的音乐节的节目单上。

结　　论

和声，这一古老而又崭新的作曲技术领域，自它诞生起的三百多年以来以无穷的魅力诱惑着一代又一代的作曲家们和理论家们为之痴迷、为之创造。一个伟大的作曲家一定有他自己独特的和声语言，这已经是无可争议的历史事实：莫扎特、贝多芬、舒伯特、勃拉姆斯、拉赫马尼诺夫、瓦格纳、格里格、斯克里亚宾、德彪西、巴托克、梅西安等，这些大作曲家的和声可谓是音乐百花园中的一朵朵奇葩，芳香馥郁、沁人心脾；又像是奔赴音乐之海的无数条涓涓小溪，欢腾跳跃、清澈涟漪、充满着生命之欢悦、宇宙之能量。

尽管企图通过音乐来了解这个世界、认知我们恐惧又好奇的宇宙是万分艰难的事情，并且作为个体的人，自从生的开端就承受着自然环境、社会环境、时代风俗的约束和制约，然而，在人类所能够达到的认知能力之上，人对客观事物具有强烈的表现（表达）欲望，这种与生俱来的本能促使人类文明不断地发展和进步，地球上有万物生灵，只有人类创造了今天这样伟大的文明。

从某种意义上说，音乐史是一部作曲家的创造史。在前赴后继的创造之链上，个性的和声技法是我们识别不同时期、不同风格的作曲家作品的重要标识之一。音乐又是一种具有传承性的文化，离不开传统这块牢固的基石，无论时代怎样变化、风格如何演变，“传统像一条河流”始终流淌在我们栖身的文化艺术的土地上。武满彻在年轻的时候就思考过这样一个问题：作为作曲家

的我们如何将世界上流淌的“音之河”赋予音乐的意义？在武满彻的世界里，“声音”就像大地上流淌着的河流，是宇宙中自然存在的物质，他尊重声音的自然属性，认为作曲家要做的工作是创造自然的音响世界。立足于传统的技法、逻辑，遵从音响的自然属性，发掘自身的感受机制，“将有限的手段加以无限的应用”。

回望武满彻几十年的创作历程，在50年代至90年代历经整体序列主义、电子音乐、偶然音乐、新浪漫主义等诸多风格流派变迁的时代激流之中，武满彻的理想是以健硕的身躯遨游于非“东西”、非“古今”的海。若想在创作观念上不随波逐流，需要作曲家的勇气和睿智，却不等于在技法方面完全背离传统，远离前辈们的宝贵创造。德彪西、梅西安的和声技法给武满彻的创作带来了丰富的启示，如果说武满彻在前人的基础上再跨越了一个“阶梯”，那么，他必将成为作曲家传承链条上的重要一环，并且也将会链接着他下一代的作曲家们。

随着时光的推移，武满彻的创作时空已成为过去，成为了历史，对于我们当下的与未来的音乐创作正在成为传统。虽然武满彻的创作历程作为一个时代将离我们越来越远，但是，他创造的独特的音乐世界会成为一种艺术的永恒，必将越来越走近人们的心灵。

从局部到整体、从微观至宏观、从传统到现代、从东方到西方，本文从各个所能观测的角度对武满彻的和声技法进行了相对全面的研究和疏理。如果其中的点点滴滴能够为当代的和声理论研究增加一分坚实的数据，笔者将不胜欣慰。如果武满彻富于个性的创作观念和成功的和声技法实践能为今天的作曲家们借鉴和参考，则更是我本人乃至远在天国的武满彻的衷心愿望。

参 考 文 献

西文部分

Away a lone Writings on Toru Takemitsu, Academia music ltd, Tokyo.

Some thoughts on the music of toru takemitsu, Carlos Sanchez - Gutierrez, Spring, 1993, Princeton University.

Hideaki Onishi , Toru Takemitsu is *Japannese Gaedens*: *An Application of Superset/subset Networks to the Analysis of Three Orchestral Composition*, By 2004, university of Washinton.

Yoko Naratani, *November Steps and Autumn*: *A Comparative Analysis of Two Orchestral Works by Toru Takemitsu*, May 2005.

Toru Takemitsu. *Confronting Silence* . USA , 1995.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2000), T: P. 23.

Vincent Persichetti, *Twentieth - Century Harmony*, W. W. Norton & Company. INC. New York, 1961.

Robert P. Morgan, *Anthology of Twentieth - Century Music*, W. W. Norton & Company. New York, 1992.

日文部分

ピーター・バート著「武満徹の音楽」、小野光子译、音乐之友社、2006 年。

小野光子「武満の雅楽〈秋庭歌一具〉への一考察——芸術における不易と流行」

音楽研究、大学院研究年报、第九期、国立音楽大学平成九年発行。

楢崎洋子「武満徹と1960年代——＜ノヴェンバー　ステップス＞（1967）に至る変　と時代状況」、東京藝術大学音乐楽部纪要第30集、2004年。

斎藤槇爾、武満眞樹「武満徹の世界」、集英社、1997年。

小沼純一著「武満徹その音楽地図」、PHP研究所、2006年。

船山隆著「武満徹響きの海へ」、音楽之友社、1998年。

「日本の作曲20世紀」、音楽之友社、1999年。

武満徹著「武満徹著作集」（5巻）新潮社、2000年。

エルネ・レンドヴァイ著「バルトークの作曲技法」谷本位一之訳、東京、全音楽譜出版社、2004年3月。

沼野雄司著「リゲテイ、ベリオ、ブーレーズ前衛の終焉と現代音楽のゆくえ」、東京、音楽之友社、2005年、9月。

デイーター・デ・ラ・モッテ著「大作曲家の和声」吉田雅夫監修、滝井敬子訳、東京、シンフォニア、1980年、7月。

秋山邦晴著「昭和の作曲家たち—戦後から真の戦後的な未来へ（下）」、東京、音楽之友社、1979年。

武満徹著「武満徹対談集——創造の周辺」、東京、株式会社芸術現代社、平成9年2月。

安倍奇季昌著「雅楽がわかる本」、たちばな出版、平成10年12月。

ヤーノシュカ・ールパーテイ著「バルトークの室内楽曲」、江原望、伊東信宏訳、東京、法政大学出版局、1998年3月。

岩城宏之著「作曲家武満徹と人間黛敏郎」岡山、さくよう学園、1999年。

※ 音响资料：《武满彻全集》（作品的 C. D. 及其有关创作和演出的详细情况，共有 5 册文字说明）。

※ 乐谱 44 部（包括管弦乐谱、钢琴谱、器乐独奏谱、声乐谱等）。

中文部分

樊祖荫：《中国五声性调式和声的理论与方法》，上海音乐出版社，2003 年 12 月。

樊祖荫：《近现代和声中的平行进行》，北京，音乐研究，1985 年 2 月。

桑桐：《和声论文集》，上海音乐出版社，2002 年 4 月。

桑桐：《和声学专题六讲》，北京，人民音乐出版社，1980 年 8 月。

杨立青：《梅西安作曲技法初探》，福州：福建教育出版社，1989 年 12 月。

徐孟东：《20 世纪帕萨卡利亚研究》，北京，人民音乐出版社，2003 年 4 月。

彭志敏：《20 世纪音乐分析文集》，上海，上海音乐出版社，2007 年 6 月。

童忠良：《近现代和声的功能网》，北京，人民音乐出版社，1984 年 4 月。

秦西炫：《兴德米特和声理论的的实际运用》，北京，人民音乐出版社，2002 年 6 月。

童忠良：《现代乐理教程》，湖南：湖南文艺出版社，2003 年 4 月。

姚恒璐：《二十世纪作曲技法研究》，上海音乐出版社，2000 年 4 月。

赵晓生：《传统作曲技法》，上海教育出版社，2003 年 7 月。

刘康华：《二十世纪和声的基本结构成分及其衍生的音高关系体系》，北京，中央音乐学院学报，2005 年 5 月。

王进：《20 世纪和声的个性写作风格与共性思维基础》，北京，教育科学出版社，2002 年，5 月。

蔡松琦：《流行音乐和声技法》，上海音乐出版社，1997 年，7 月。

钟子林：《西方现代音乐概述》，北京，人民音乐出版社，1991 年 6 月。

汪成用：《近现代和声思维发展概论》音乐艺术增刊，上海音乐学院音乐艺术编辑部，1982 年 11 月。

郑中：《梅西安钢琴作品研究》，北京，人民音乐出版社，2006 年 9 月。

董立强：《武满彻音乐创作的理念与实践》（博士论文 2006 年 4 月）

许志斌：《武满彻中期作品研究》（博士论文，2007 年 6 月）

罗忠镕主编，杨通八副主编：《现代音乐欣赏词典》，北京，高等教育出版社，1997 年 7 月。

《和声的民族风格与现代技法》（论文集），北京，人民音乐出版社，1996 年 9 月。

俞人豪等：《东方音乐文化》，北京，人民音乐出版社，1998 年。

〔德〕瓦尔特·基泽勒《二十世纪音乐的和声技法》，杨立青译，上海音乐学院出版社，2006 年 10 月。

〔奥〕勋伯格：《和声的结构功能》，茅于润译，上海文艺出版社，1981 年 9 月。

〔法〕梅西安：《我的音乐语言的技巧》，连宪生译，Alphonce Leduc 公司出版，1992 年。

〔美〕库斯特卡：《20 世纪音乐的素材与技法》，宋瑾译，北京，人民音乐出版社，2002 年 5 月。

〔奥〕鲁道夫·雷蒂：《调性·无调性·泛调性》，郑英烈译，北京，人民音乐出版社，1992 年 8 月。

〔美〕G·韦尔顿·马奎斯：《20 世纪的音乐语言》，蔡松琦译，北京，人民音乐出版社，1992 年 2 月。

〔美〕乔治·波尔：《序列作曲和无调性》，秦元平译，北京，中央音乐学院学报社，

〔奥〕阿诺德·勋伯格：《勋伯格和声学》，罗忠镕译，北京，人民音乐出版社，2007 年 8 月。

〔英〕雷金纳德·史密斯·布林德尔：《新音乐——1945 年以来的先锋派》，北京，人民音乐出版社，2001 年 5 月。

〔英〕戴维·考克斯：《德彪西的管弦乐曲》，廖乃雄译，北京，人民音乐出版社，1987 年 8 月。

〔法〕玛丽—克莱尔缪萨：《二十世纪音乐》，马凌 王洪一译，文化艺术出版社，2005 年 6 月。

《德布西——作曲家别 名曲解说珍藏版》，编者：音乐之友社，台湾美乐出版社出版，2000 年 3 月。

〔美〕文森特·佩尔西凯蒂：《二十世纪和声学》［M］. 黄大同 杜亚雄 译，上海音乐出版社，2009。

附录一：武满彻音乐作品目录

分类	日文名称	西文名称	中文名称	编制	创作年代	首演时间
管弦乐作品	弦楽のためのレクイエム	Requiem for Strings	弦乐安魂曲	弦乐队	1957	1957.6.20 东京
	ソリテュード・ソノール	Solitude Sonore	孤寂的声音	管弦乐队	1958	1958. 8. 20 东京
	シーン	Scene	风景	大提琴、弦乐队	1959	1959. 12. 27 东京
	樹の曲	Music of Tree	树之曲	管弦乐队	1961	1961. 5. 22 东京
	環礁	Coral Island	珊瑚岛	女高音、管弦乐队	1962	1962. 10 东京
	アーク　第一部	Arc for String	弧线	弦乐队	1963	1964. 4
		Arc Part I ①Pile ②Your Love and the Crossing ③Solitude	弧(包括如下作品)	钢琴、管弦乐队	1963 1966 1976	1963. 11. 10 东京
	アーク　第二部	Arc Part II ①Textures ②Coda shall begin form the end ③Reflection	弧(包括如下作品)	钢琴、管弦乐队	1964 1966 1976	1966.8 东京
	地平線のドーリア	Dorian Horizon	地平线的多利亚	弦乐队	1966	1966.8 东京
	グリーン	Green	绿	管弦乐队	1967	1967.11.3 东京
	ノヴェンバー・ステップス	November Steps	十一月的阶梯	琵琶、尺八、管弦乐队	1967	1967.11.9 纽约
	アステリズム	Asterism	星座	钢琴、管弦乐队	1968	1969.1.14 加拿大·多伦多
	クロッシング	Crossing	交叉	两组管弦乐队,4 独奏乐器	1969	1970 大阪
	ユーカリプスI	Eucalypts I	桉树 I	长笛、双簧管、竖琴、管弦乐队	1970	1970.11.16 东京
	カシオペア	Cassiopeia	仙后座	打击乐、管弦乐队	1971	1971.7.8 芝加哥
	冬	Winter	冬	管弦乐队	1971	1971.10.29 巴黎
	秋	Autumn	秋	琵琶、尺八、管弦乐队	1973	1973.9.13 东京

分类	日文名称	西文名称	中文名称	编制	创作年代	首演时间
	秋庭歌（雅楽）	In an Autumn Gardwn	秋庭歌（雅乐）	高丽笛、龙笛、筚篥、笙等	1973	1973.9.28 东京
	ジテイマルヤ	Gitimalya	歌曲一束	马林巴、管弦乐队	1974	1974.11.12 荷兰·鹿特丹
	カトレーン Ⅰ	Quatrain	四行诗	单簧管、小提琴、大提琴、钢琴、管弦乐队	1975	1975.9.1 东京
	マージナリア	Marginalia	边缘	管弦乐队、钢琴、钢片琴、竖琴、打击乐	1975	1976.10.10 东京
	鳥は星形の遠庭に降りる	A Flock Descends into the Pentagonal Garden	鸟儿降落在星形庭院	管弦乐队	1977	1977.11.30 洛杉矶
	秋庭歌　一具（雅楽）	In an Autumn Garden. Complete Versin	秋庭歌组曲（雅乐）	高丽笛、龙笛、筚篥、笙等	1979	1979.9.28 东京
	遠い呼び声の彼方へ!	Far Calls. Coming far!	遥对来自远方的呼唤!	小提琴、管弦乐队	1980	1980.5.24 东京
	夢の時	Dreamtime	梦之时	管弦乐队	1981	1982.6.27 札幌
	ア・ウェイ・ア・ローンⅡ	A Way a Lone Ⅱ	孤寂之旅	弦乐队	1981	1982.6.27 札幌
	海へⅡ	Toward the Sea	向着海	中音长笛、竖琴、弦乐队	1981	
	スターアイル（星　島）	Star-Isle	星·岛	管弦乐队	1982	1982.10. 21
	雨ぞふる	Rain Coming	雨意	室内管弦乐队	1982	1982.10.26 伦敦
	夢の縁へ	To the Edge of Dream	梦的边缘	吉它、管弦乐队	1983	1983.3.12 柏林
	オリオンとプレアデス	Orion and pleiades	猎户座与昂星团	大提琴、管弦乐队	1984	1984.5.7 巴黎
	虹へ向かって、パルマ	Vers„I arc-en-ciel,Palma	向着彩虹、帕尔曼	吉它、双簧管等	1984	1984.10. 2 英国·伯明翰
	リヴァラン	River run	奔流	钢琴、管弦乐队	1984	1985.1.10 洛杉矶
	夢窓	Dream/Window	梦窗	管弦乐队	1985	1985.9.9 京都
	ジェもー	Gemeaux	双子座	双簧管、大号 2组管弦乐队.2人指挥	1971~1986	1986. 10.15 东京
	ウォーター・ドリーミング	I Hear the Water Dreaming	水之梦	长笛、管弦乐队	1987	1987.4.3 印第安那州
	ノスタルジアーアンドレイ・タルコフスキ—の追憶に—	Nostalghia---in Memory of Andrei Tarkovskij	（乡愁）怀念《为纪念安德烈·塔尔科夫斯基而作》	小提琴、弦乐队	1987	1987. 8.11 爱丁堡
	トゥイル・バイ・トワイライトーモートン・フエルドマンの追憶に—	Twill by Twilight---In Memory of Morton Feldman	黄昏光线下的斜纹绸《为纪念莫顿·费尔德曼而作》	管弦乐队	1988	1988.3.8 东京

分类	日文名称	西文名称	中文名称	编制	创作年代	首演时间
	トゥリー・ライン	Tree Line	树之线条	室内乐管弦乐队	1988	1988.5.20 伦敦
	ア・ストリング・アラウンド・オータム	A String Around Autumn	秋之弦	中提琴、管弦乐队	1989	1989.11.29 巴黎
	ヴイジョンズ（Ⅰ神秘　Ⅱ閉じた眼）	Visions	幻影	管弦乐队	1990	1990.3.8 芝加哥
	フロム・ミー・フローズ・ホワット・ユー・　コール・タイム	From me flows what you call Time	你所谓的时间从我这里流过	5 个打击乐、管弦乐队	1990	1990.10.19 纽约
	ファンタズマ／カントス	Fantasma/Cantos	幻想诗	单簧管、管弦乐队	1991	1991.9.14 英国
	夢の引用—Say　Sea　Take Me!	Quotation of Dream——Say Sea, take me!	梦的引用	2 个钢琴、管弦乐队	1991	1991.10.13 伦敦
	ハウ・スロー・ザ・ウインド	How Slow the Wind	风有多慢	管弦乐队	1991	1991.11.6 英国
	系図—若い人たちのための音楽詩—	Family Tree	家谱	朗诵者、管弦乐队	1992	1995.4.20 纽约
	セレモニアル—An Autumn　Ode—（笙、Orch）	Ceremonial---An Autumn Ode---	秋之赋	笙、管弦乐队	1992	1992.9.5 长野
	群島 S.	Aechipelago S	群岛 S.	为 21 位演奏者而作	1993	1993.6.18 英国
	ファンタズマ／カントスⅡ	FantasmaCantosII	幻想诗	大号、管弦乐队	1994	1994.6.3 美国
	精霊の庭	Spirit Garden	精灵的庭院	管弦乐队	1994	1994.7.14 岐阜
	3つの映画音楽《訓練と休憩の音楽》《葬送の音楽》《ワルツ》	Three Film Scores	三首电影音乐《训练和休息的音乐》、《葬礼音乐》、《圆舞曲》	弦乐队	1994	1995.3.9 瑞士
	スペクタル・カンテイタル	Spectral Canticle	圣灵颂歌	小提琴、吉它、管弦乐队	1995	1995. 6.27 德国
室内乐器乐作品	ロマンス	romance	浪漫曲	钢琴	1949	
	二つのレント	Lento in Due Movimenti	两首慢板	钢琴	1950	1950.12.7 东京
	妖精の距離	Distance de Fee	妖精的距离	小提琴、钢琴	1951	1951.5.31 东京
	遮られない休憩ⅠⅡⅢ	Uninterrupted rest ⅠⅡⅢ	连续不断的休息	钢琴	1952、59	1952.8.9-15 东京
	室内協奏曲	Chamber Concerto	室内协奏曲	室内管弦乐队	1955	
	ソン・カリグラフィⅠ	Le Son Calligraphie Ⅰ	字之声Ⅰ	4 小提琴、2 中提琴、2 大提琴	1958	1958. 8.20 长野
	ソン・カリグラフィⅡ	Le Son Calligraphie Ⅰ	字之声Ⅱ	4 小提琴、2 中提琴、2 大提琴	1958	1958.11.10 东京
	マスクⅠⅡⅢ	Masque ⅠⅡⅢ	假面具ⅠⅡⅢ	2 钢琴	1959、60	1959.8.19 长野 Ⅲ：1960.4.28

分类	日文名称	西文名称	中文名称	编制	创作年代	首演时间
						东京
	ランドスケープ	Landscape	风景	2 小提琴、1 中提琴、1 大提琴	1960	1960.4.28 东京
	ソン・カリグラフィIII	Le Son Calligraphie	字之声 III	4 小提琴、2 中提琴、2 大提琴	1960	1960.4.28 东京
	ピアノ・デイスタンス	Piano Distance	弱奏的层次	钢琴	1961	1961.4.28 东京
	リング（環）	Ring	环	长笛、吉它、鲁特琴	1961	1961.8.26 大阪
	ピアニストためのコロナ ザ・クロッシング コロナII サクリファイス	Corona for pianist(s) Crossing Corona II for String(s)	日墨，为钢琴（或多人）而作 交叉 日墨为弦乐（或多人）	钢琴	1962	1962.2.23 东京 1962.12.17
	ヴァリレア	Valeria	瓦莱里亚	2 短笛、长笛、小提琴、大提琴、吉它、el-org	1965-69	1969.9 东京
	エクリプス（触）（琵琶　尺八）	Eccipse	蚀	琵琶、尺八	1966	1966.5.4 东京
	ヒカ（悲歌）	Hika	悲歌	小提琴、钢琴	1966	1966.11 大阪
	クロス・トークーサム・フランシスのための一	Cross Talk	杂谈	2bn.tape	1968	1968.6.5 东京
	スタンザ I	StanzaI	诗节 I	女高音、钢琴、钢片琴、吉它、hp.vib	1969	1969.9 东京
	四季	Seasons	四季	打击乐、磁带、或 4 打击乐	1970	1970.8.21 大阪
	ヴォイス（声）	Voice	声音	钢琴	1971	1971、6.9 东京
	ユーカリプスII	Eucalypts II	桉树	长笛、双簧管、hp	1971	1971.10.28 巴黎
	スタンザII	Stanza II	诗节	Hp.磁带	1971	1971.10.28 巴黎
	ムナーリ・バイ・ムナーリ	Munari by Munari	音色	打击乐	1967—72	1971.10.28 巴黎
	デイスタンス	Distance	距离	双簧管、笙等	1972	1973.5.6 伦敦
	フォー・アウェイ	For away	在远方	钢琴	1973	1973.5.6 伦敦
	旅（三面の琵琶）	Voyage	旅途	3 琵琶	1973	1973.9.13 东京
	フォリオス	Folios	对折的纸页	吉它	1974	1974.7.16 东京
	がーデン·レイン	Garden Rain	庭雨	钢管乐队	1974	1974.11.17 东京
	星たちの息子（编曲）	Le Fils des Etoiles	星星们的儿子	长笛、竖琴	1975	1975.12.17 东京
	ブライス	Bryce	布莱斯	长笛、竖琴	1976	1973.3.20

分类	日文名称	西文名称	中文名称	编制	创作年代	首演时间
				2 打击乐		多伦多
	ウェイヴス（波）	Waves	波	单簧管、大号、打击乐等	1976	1976.6.26 东京
	カトレーンⅡ	QuatrainII	四句诗Ⅱ	单簧管、小提琴、大提琴、钢琴	1977	1977.3.13 波斯顿
	ギターのための１２の歌（编曲）	12 Songs for Guitar	12 首吉它改编曲	吉它	1977	1974-1977 东京
	ウォーターウェイズ	Water Ways	航道	单簧管、大提琴、竖琴、钢琴等	1978	1978.6.3 东京
	閉じた眼—瀧口修造の追悼に—	Les yeux clos	闭上的眼睛	钢琴	1979	1979.9.6 东京
	こどものためのピアノ小品《微風》《雲》	Piano for children	儿童钢琴小品《微风》《云》	钢琴	1979	1980.2-3 东京
	ア・ウェイ・ア・ローン	A way alone	孤寂之旅	弦乐队	1980	1981.2.23 纽约
	雨の樹	Rain Tree	雨树	打击乐	1981	1981.5.31 东京
	海へ	Toward the Sea	向着海	中音长笛、竖琴、弦乐队	1981	1981.1.2 多伦多
	クロス・ハッチ	Cross Hatch	穿过舱口	马林巴等	1982	1982.8.21 长野
	雨の樹　素描	Rain Tree Sketch	雨树素描	钢琴	1982	1983.1.14 东京
	雨の呪文	Rain Spell	雨的咒语	长笛、单簧管、	1982	1983.1.19 横滨
	ラスト・ワルツ（编曲）	Last waltz	最后的圆舞曲	吉它	1983	
	揺れる鏡の夜明け	Rocking Mirror Daybreak	摇晃的镜中的黎明	2 小提琴	1983	1983.11.17 纽约
	十一月の霧と菊の彼方から	From for beyond Chrysanthemums and November Fog	来自彼岸的十一月的雾气和菊花	钢琴、小提琴	1983	1983.12 东京
	オリオン	Orion	猎户座	大提琴、钢琴	1984	1984.3.21 奥地利
	アントゥル＝タン	Entre-temps	在此	双簧管、弦乐	1986	1986.5.12 东京
	夢見る雨	Rain Dreaming	梦雨	室内管弦乐队	1986	1986.6.12 华盛顿
	デイ・シグナル	Day Signal	白天的信号	铜管	1987	
	ナイト・シグナル	Night Signal	夜晚的信号	铜管	1987	
	すべては薄明のなかで	All in Twilight	黎明中的一切	吉它	1987	1988.10.9 纽约
	シグナルズ·フロムヘヴン	Signals from Heaven	来自天堂的信号	管乐队	1987	1987.7-9 日本-英国
	閉じた眼Ⅱ	Les yeux clos II	闭上的眼睛	钢琴	1988	1989.11.11 纽约
	海へⅢ	Toward the sea　III	向着大海 III	长笛、竖琴	1988	1988.5.31 东京
	巡り—イサムノグチの追悼に	Itinerant	巡游	钢琴	1988	1989.2.7

分类	日文名称	西文名称	中文名称	编制	创作年代	首演时间
						纽约
	リタ二—マイカル ヴァイナ—の追憶に	Litany	祈祷	钢琴	1990	1990.5.6 伦敦
	そして、それが風であることを知った	And then I knew 'Twas wind	知道了那是风	长笛、中提琴、竖琴	1992	1992.5.19 日本
	雨の樹　素描Ⅱ—オリヴィエ・メシアンの追憶に	Rain Tree Sketch II	雨树素描Ⅱ	钢琴	1992	1992. 10.24 法国
	ゴールデン・スランバー（編曲）	Golden Slumbers	金色睡眠	钢琴	1992	1992.10.23 横滨
	エキノクス	Equinox	平分点	吉它	1993	1994.4.4 东京
	ビトゥイーン・タイズ	Between Tides	潮汐之间	小提琴、大提琴、钢琴	1993	1993.9.20 柏林
	枯葉（編曲）		枯叶	吉它	1993	
	秋のうた（編曲）	Herbstlied	秋之歌	单簧管、弦乐	1993	1993.9.25 长野
	径—ヴィトルド・ルトスラワスキの追憶に	Paths	径	长号	1994	1994.9.21 波兰
	鳥が道に降りてきた	A Bird came down the walk	鸟儿飞落在路上	中提琴、钢琴	1994	1995.10.29 维也纳
	森のなかで—ギターのための３つの小品—	In the woods	在森林中	吉它	1995	1996. 2-10 东京
	エア	Air	空气	长笛	1995	1996.1.28 瑞士
声乐合唱作品	風の馬	Wind Horse	风之马	混声合唱	1961—66	1961-1966 东京
	黒い絵画 レオノール・フィニーによる	Tableau Noir	黑色的图画	朗诵者与室内管弦乐队	1958	1958. 7，31 东京
	うた（全１０曲） 《明日ハ晴レカナ、曇りカナ》《小さな部屋で》《小さな空》《恋のかくれんぼ》《○と△の歌》《見えないこども》《さくら》《さようなら》《島へ》《死んだ男の残したものは》《翼》《うたうだけ》	Song	歌（共 10 首）	合唱	1979--92	
	芝生	Grass	草坪	混声合唱	1982	1982.12.11 东京
	手づくり諺—４つのポップソング	Handmade Proverbs—four pop songs	手工谚语	混声合唱	1987	1987.1.23 东京
	マイ・ウェイ・オブ・ライフ—マイカル・ヴァイナ—の追憶に—	My way of Life---in Memary of Michael Vyner	我的生活之路《为纪念迈克尔·维纳而作》	混声合唱	1990	1990.6.30 英国·利兹
电视·舞	日文名	体裁形式	中文名	编制	创作年代	首演时间
	生きる悦び	芭蕾舞音乐	生的愉悦	3 管 orch	1951（与铃木博义合作）	1951.11.16 东京

分类	日文名称	西文名称	中文名称	编制	创作年代	首演时间
台作品・具体音乐作品	銀河鉄道の旅	芭蕾舞音乐	银河铁路之旅	3 管 orch	1953	1953.4.9 东京
	ロマンチック組曲・子供のための胡桃割り人形・四季	芭蕾舞音乐	浪漫组曲·孩子们的胡桃夹子木偶·四季	管弦乐队	1954（编曲）	1954.8.8 大阪
	未来のイヴ	芭蕾舞音乐	未来的夏娃	tape	1955）与黛敏郎合作）	1955.3.29 东京
	野性の女	音乐剧	野性的女人	tape	1955	1955.5.3 东京
	フンフィトリオン３８	音乐剧	冯费德里奥 38	tape	1955	1955.11.8 东京
	ルリエフ・スタティック	音乐剧	静止的浮雕	tape	1955	1956.5.10 东京
	愛の条件（オルフェとユリデイス）	音乐剧	爱的条件	tape	1956	1956.5.10 东京
	せむしの聖女	音乐剧	驼背的圣女	夏威夷风味	1956	1956.10.31 东京
	ヴォーカリズムA・Ⅰ	Vocalism A・Ⅰ	发声练习 A・Ⅰ	tape	1956	
	木・空・鳥	Ki-sora-Tori	木・空・鸟	tape	1956	
	Kの死（劇音楽効果）	音乐剧	K 之死	音乐剧音响效果	1956	1956.10.27
	トロイ戦争は起こらないだろ	音乐剧	特罗伊战争不会爆发吧		1957	1957.6.15 东京
	守銭奴（劇音楽）	音乐剧	守财奴	音乐剧	1957	1957.11.15 东京
	空、馬、そして死	Sky,Horse and Death	空、马、死	Tape	1958	
	国姓爺	音乐剧	国姓爷		1958	1958.4.18 东京
	海賊	音乐剧	海盗		1959	1959.9.15 东京
	死せる王女	音乐剧	告别人世的公主		1959	
	怒りをこめてふり返れ	音乐剧	回首往事，烈火中烧		1959	1959.5.9 东京
	クワイエト・デザイン	Quiet Design	寂静·设计	tape	1960	
	水の曲	Water Music	水之曲	tape	1960	
	狼生きろ豚は死ね	音乐剧	狼活猪死		1960	1960.5.6 东京
	お芝居はおしまい	音乐剧	戏落下了帷幕		1960	1960.10.12 东京
	地獄のオルフェウス	音乐剧	地狱的埃尔菲斯		1961	1961.3.8 东京
	黒の悲劇	音乐剧	黑之悲剧		1962	
	白夜	音乐剧	白夜		1962	1962.12.7 东京
	一ノ谷物語	音乐剧	琴魂		1964	
	一柳慧のためのブルー・オーロラ	戏剧小品音乐	为一柳慧而作的“蓝色极光”		1964	
	タイム・パースペクテイヴ	戏剧小品音乐	时间·舞台场景		1964	

分类	日文名称	西文名称	中文名称	编制	创作年代	首演时间
	懐かしのサンフランシスコ		令人怀念的旧金山	tape	1964	
	七つの丘の出来事	戏剧小品音乐	七座山丘的故事		1966	
	クラマゾフの兄弟（劇音楽）	音乐剧	卡拉马则夫的兄弟	马林巴、弦乐等	1966	1966.11.28 东京
	Years Of Ear < What is music? >		音乐是什么?	tape	1970	
	トゥワード	Toward	向着……	tape	1971	
	WONDER WORLD	音乐剧	非凡世界		1972	
	愛の眼鏡は色ガラス	音乐剧	爱的眼镜是有色的		1973	
	祝典喜劇　ポセイドン仮面祭	音乐剧	庆典戏剧（伯塞顿假面节）		1974	
	シラト・ド・ヴェイルジュラック	音乐剧	大鼻子情圣		1975	
	子午線の祀り	音乐剧	子午线的祭祀	萨摩琵琶、篠笛等	1979	
	ウイングス	音乐剧	翅膀		1982	
	Work in progress　ウェイヴレングス（波長）		波長	2 打击乐、录像装置、2 舞者	1984	
	ミネアポリスの庭		明尼阿波利斯的庭院	tape	1986	
	静寂の海		寂静之海	tape	1986	
电影音乐	日文名	导演	中文名	编制	创作年代	其它
	北斋	濑口修造	北斋		1952	中途停止拍摄
	サラリーマン目白三平		公司职员——目白三平		1955	与芥川也寸志合作
	銀輪（实验映画）	松本俊夫	银轮	Tape（鸟的声音）	1955	与鈴木博義合作
	狂った果実	中平康	疯狂的果实	西班牙风味	1956	与佐藤勝合作
	朱と緑	中村登	红与绿		1956	
	つゆのあとさき	中村登	梅雨前后	aco 等	1956	
	土砂降り	中村登	倾盆大雨		1957	
	顔役	中村登	首领		1958	
	春を待つ人々	中村登	等待春天的人		1959	
	いたづら	中村登	恶作剧		1959	
	危険旅行	中村登	危险旅行		1959	
	ホゼー・トレス	勅使河原宏	霍塞·特莱斯	管弦乐队	1959	
	乾いた湖	篠田正浩	干枯的湖		1960	
	×（实验映画）		X	实验电影（无声）	1960	与谷川俊太郎合作
	もず	渋谷実	伯劳		1961	
	斑女	中村登	斑女		1961	
	不良少年	羽仁進	不良少年	3 吉它、马林巴等	1961	
	人間動物園	九里洋二	人间动物园	tape	1961	动画片
	充たされた生活	羽仁進	充实的生活	管弦乐队	1962	
	からみ合い	小林正樹	遗产之争	Jazz 编成	1962	

分类	日文名称	西文名称	中文名称	编制	创作年代	首演时间
	おとし穴	勅使河原宏	陷阱	打击乐等	1962	与一柳慧、高橋悠治合作
	切腹	小林正樹	剖腹自杀	萨摩琵琶、筑前琵琶、电子音乐等	1962	
	涙を、獅子のたて髪に	篠田正浩共	泪洒狮鬃		1962	与八木正生合作
	裸体	成沢昌茂	裸体		1962	与湯浅隆二合作
	古都	中村登	古都	打击乐、弦乐等	1963	
	素晴らしい悪女	恩地日出夫	迷人的恶女	吉它、管弦乐队	1963	
	白と黒	堀川弘通	白与黑		1963	
	彼女と彼	羽仁進	她和他		1963	
	太平洋ひとりぼっち	市川崑	太平洋探险记	管弦乐队、萨克斯等	1963	与芥川也寸志合作
	LOVE	九里洋二	爱		1963	
	砂の女	勅使河原宏	砂之女	弦乐队、电子乐器等	1964	
	乾いた花	篠田正浩	枯萎的花		1964	与高桥悠治合作
	手をつなぐ子ら	羽仁進	牵手的孩子们		1964	
	二十一歳の父	中村登	21岁的父亲		1964	
	暗殺	篠田正浩	暗杀	尺八、打击乐等	1964	
	日本脱出	吉田喜重	冲出日本		1964	与八木正夫合作
	女体	恩地日出夫	女体	吉它、管弦乐队	1964	
	自動車泥棒	和田嘉訓	汽车小偷		1964	
	怪談	小林正樹	怪谈	tape	1964	
	白い朝	勅使河原宏	白色的早晨	电子音乐等	1964	
	美しさと哀しみと	篠田正浩	美丽与悲伤	3长笛、非洲乐器等	1965	
	最後の審判	堀川弘通	最后的审判		1965	
	ブワナ・トシの歌	羽仁進	博瓦纳·陶西的歌		1965	
	異聞猿飛佐助	篠田正浩	猿飞佐助异闻	管弦乐队	1965	
	四谷怪談	豊田四郎	四谷鬼怪故事	尺八、龙笛等	1965	
	けものみち	須川栄三	野兽之路		1965	
	紀ノ川（前篇・後編）	中村登	纪之川	管弦乐队	1966	
	処刑の島	篠田正浩	处刑之岛		1966	
	他人の顔	勅使河原宏	他人的脸	弦乐队等	1966	
	あこがれ	恩地日出夫	憧憬	管弦乐队、吉它等	1966	
	電子技術で未来をひら	津村秀哉	电子技术开拓未来	纪录片	1966	
	モノクロームの画家　イヴ・クライン	野田真吉	单色画的画家——易		1966	

分类	日文名称	西文名称	中文名称	编制	创作年代	首演时间
			卜·克莱因			
	伊豆の踊り子	恩地日出夫	伊豆舞女	竖琴、长笛、弦乐队等	1967	与毛利藏人合作
	上意討ち—拝領妻始末	小林正樹	与恶魔抗争	萨摩琵琶、尺八等	1967	
	あかね雲	篠田正浩	火烧云	管弦乐队	1967	
	乱れ雲	成瀬巳喜男	乱云	管弦乐队	1967	
	めぐりあい	恩地日出夫	相逢		1968	
	初恋・地獄篇	羽仁進	初恋・地狱篇		1968	
	燃えつきた地図	勅 使河原宏	烧掉的地图	Tape 等	1968	
	日本の青春	小林正樹	日本的青春	弦乐队等	1968	
	京	市川崑	京	管弦乐队等	1968	纪录片
	心中天網島	篠田正浩	心中天网岛		1969	
	弾痕	森谷司郎	弹痕	Jazz 组合		
	太陽の狩人	恩地日出夫	太阳的猎人	3 管 orch	1970	纪录片
	東京—戦争後秘話	大島渚	东京——战后神话		1970	
	どですかでん	黒沢明	没有季节的小城	管弦乐队	1970	
	甦る大地	中村登	复苏的大地		1971	
	儀式	大島渚	仪式	管弦乐队	1971	
	いのちぼうにふろう	小林正樹	虚度年华		1971	
	沈黙	篠田正浩	沉默	鲁特琴、2 竖琴	1971	
	サマー・ソルジャー	勅使河原宏	夏季·士兵		1972	
	夏の妹	大島渚	夏之妹		1972	
	青幻记—遠い日の母は美しく	成島東一郎	青幻记	管弦乐队、琵琶等	1973	
	化石の森	篠田正浩	化石的森里		1973	
	卑弥呼	篠田正浩	卑弥呼		1974	
	しあわせ	恩地日出夫	幸福		1974	
	桜の森の満開の下	篠田正浩	在盛开的樱花树下		1975	
	化石	小林正樹	化石		1975	
	日本なフ一宮入行平のわざ	山内登貴夫	日本刀		1975	
	錆びた炎	貞永方九	减弱的火焰	萨克斯等	1977	
	はなれ○女おりん	篠田正浩	卖艺盲女——阿绫	管弦乐队	1977	
	愛の亡霊	大島渚	爱的亡灵	管弦乐队、篠笛、墨西哥鸟笛等	1978	
	燃える秋	小林正樹	火红的秋天	弦乐队等	1978	
	火宅	川本喜八郎	火宅		1979	木偶动画片
	冥土の飛脚	マーティ・グロス	冥土的使者		1979	
	天平の甍	熊井啓	天平之甍	雅乐	1980	
	気＝BREATHING	松本利夫	气		1980	
	水俣の図・物語	土本典昭	水俣图的故事		1981	

分类	日文名称	西文名称	中文名称	编制	创作年代	首演时间
	蓮如とそ母	川本喜八郎	莲如与其母		1981	木偶动画片
	予言	羽仁進	预言		1982	
	東京裁判（小林正樹）		东京审判		1983	
	アントニー・ガウディ	勅使河原宏	安东尼奥·高迪	纪录片	1984	与毛利蔵人、堀真慈合作
	火まつり	柳町光男	火祭		1985	
	乱	黒沢明	乱	管弦乐队、横笛	1985	
	食卓のない家	小林正樹	没有餐桌的家	管弦乐乐队	1985	
	AK—ドキュメント黒沢明	クリス・マイケル	AK——记录黑泽明		1985	
	鏑の権三	篠田正浩	要枪奇人——权三	萨摩琵琶、谣等	1986	
	ヒロシマという名の少年	菅田良哉	名叫广岛的少年		1987	
	嵐が丘	吉田喜重	呼啸山庄	尺八、横笛等	1988	
	黒い雨	今村昌平	黑雨	弦乐队	1989	
	利休	勅使河原宏	利休	管弦乐队、管风琴、笙、七弦筝等	1989	
	豪姫	勅使河原宏	豪姬	管弦乐队、横笛、七弦筝等	1991	
	夢窓—庭との語らい	J.ユンカーマン	梦窗——与庭院的对话		1992	纪录片
	ライジング・サン	P.カウフマン	出生的太阳	管弦乐队、七弦筝、横笛等	1993	
	写楽	篠田正浩	写乐		1995	与服部隆之合作 邦楽担当：今藤政太郎
	日本映画百年		日本电影百年		1995	
	音の四季		音的四季	广播	1954	
	海の幻想		海的幻想	广播	1955	
	炎		火焰	广播剧	1955	
	立体放送のためのカンタータ・デイアロジーク（男の死）		男人之死	广播剧	1957	
	「言葉の広場」		语言广场	主题音乐	1960	
	日本の文様		日本的图腾	TV	1961	
	現代の記録「廃墟」		现代的记录“废墟”	TV	1962	
	目撃者		目击者	TV	1964	
	源氏物語　夕顔		源氏物語	TV	1965	
	源義経		源义经	TV	1966	
	あなたは…		你是……	TV		
	剣		剑	TV	1967	
	恩慧のかなたに		恩慧的远方	广播		

分类	日文名称	西文名称	中文名称	编制	创作年代	首演时间
电视广播录像带音乐	元禄一代女		元禄一代女	广播	1968	
	北海道物語		北海道物語	广播	1968	
	徳の市始末記		徳之市始末記	TV	1968	
	悪一代「完」長いものには巻かれるな		固执己见	TV	1969	
	天皇の世紀		天皇的世纪	TV	1971	
	もうひとつの傷		又一个伤痕	TV	1971	
	女人幻想		女人幻想	TV	1972	
	イン・モーション—音と映像による音楽作品		动作——根据声音和图像创作的音乐作品	TV	1972	
	わが愛		我的爱	TV	1973	
	未来への遺産		未来的遗产	TV	1974	
	冬の虹		冬之虹	TV	1976	
	ステレオドラマ「地下鉄のアリス」		地铁里的爱丽丝	广播	1976	
	命もいらず名もいらず　西郷隆盛伝		西乡隆盛伝	TV	1977	
	遠野物語をゆく　柳田国男の風景		柳田国男的风景	TV	1977	
	おはん		阿含	TV	1977	
	ああ無情		阿-无情	广播	1978	
	ルーヴル美術館—絢爛たる人類の遺産—		卢浮宫美术馆	TV	1979	
	ドラマ 人間模様　血族		戏剧·社会素描·血族	TV	1979	
	洞爺丸は何故沈んだか		“洞爷丸”号船为什么会沉没	广播	1980	
	鑑真		鉴真	广播	1980	
	遠いあなたへ		思念远方的你	广播	1980	
	津の国人		津之国人	广播	1980	
	夢千代日記		梦千代日记	TV	1981	
	シルクロードの音楽（		丝绸之路的音乐	DVD	1981	
	続· 夢千代日記		梦千代日记续集	TV	1982	
	市民大学		市民大学	主题音乐	1982	
	ジョバンニの銀河		乔万尼的银河	TV	1983	
	まあえ、わいな		无所谓	TV	1983	
	波の盆		波之盆	TV	1983	
	かたちもなく寂し		无以言状的寂寞	广播	1983	
	上海幻想路		上海幻想路	广播	1983	
	新· 夢千代日記		新梦千代日记	TV	1984	
	21世紀は警告する		21世纪的警告	TV	1984	

分类	日文名称	西文名称	中文名称	编制	创作年代	首演时间
	ぼくはぼくに会いに行った		与自己相见	DVD	1985	
	おさんの恋		阿珊之恋	TV	1985	
	谷崎・愛、我という人の心は		谷奇·爱·我的内心世界	TV	1985	
	禅の世界　悟りへの道		禅的世界——悟道	TV	1986	
	今朝の秋		晨之秋	TV	1987	
	山頭火		山头火焰		1989	
	ハイビジョン・ドラマ（幻・源氏物語絵巻）		幻·源氏物语画卷	TV	1993	
	日本映画の百年		日本电影百年	DVD	1995	

附录二：音阶一览表

音数	音阶名称	地域	律制
5 音列	宫调式 商调式 3 角调式 徵调式 5 羽调式	中国	五度相声律
	都节音阶 琉球音阶	日本	五度相生律
6 音列	普罗米修斯音阶 普罗米修斯拿波里音阶 3 对称六声音阶 全音阶	人工音阶	泛音列 十二平均律

音数	音阶名称	地域	律制
7 音列	教会调式	欧洲	
	伊奥尼亚 2 多利亚 3 弗里几亚 4 里底亚 5 混合里底亚 6 爱奥尼亚 7 洛克里亚		泛音列
	其他民族音阶		
	东方音阶 2 蓝调音阶 3 吉普赛小音阶 4 吉普赛大音阶	中欧 北美	泛音列

音数	音阶名称	地域	律制
6～10音列	梅西安有限移位调式	法国	
	有限1 2 有限2 3 有限3 4 有限4 5 有限5 6 有限6 7 有限7	人工调式	十二平均律
	泛音列音阶	人工调式	泛音列

附录三：20世纪日中部分代表作曲家年表（按出生年代顺序）

出生年代	日本作曲家	中国作曲家
1900年代	清赖保二 （KIYOSE，Yasuji 1900.1.13～1981.9.14）	贺绿汀 （1903.7.20～1999.4.27）
	諸井三郎 （MOROI，Saburo 1903.8.7～1977.3.24）	黄自 （1904.3.23～1938.5.29）
	桥本国彦 （HASHIMOTO，Kunihiko 1904.9.14～1949.5.6）	冼星海 （1905.6.13～1945.10.30）
	池内友次郎 （IKENOUCHI，Tomojiro 1906.10.2～1991.3.9）	刘雪庵 （1905.11.12～1985）
	松平赖则（MATSUDAIRA，Yoritsune 1907.5.5～）	
	贵志康一（KISHI，Koichi 1909.3.31～1937.11.17）	
1910年代	诸井三郎 （MOROI，Sabruo 1903.8.7～1977.3.24）	江文也 （1910.6.11～1983.10.24）
	桥本国彦 （HASHIMOTO，Kunibiko 1904.9.14～1949.5.6）	谭小麟 （1911～1948.8.1）
	安部幸明 （ABE，Komei 1911.9.1～）	丁善德 （1911.11.12～1995.12）
	尾高尚忠 （OTAKA，Hisatada 1911.9.26～1951.2.16）	陈田鹤 （1911.12.8～1955.10.23）
	清水　脩 （SHIMIZU，Osamu 1911.11.4～1986.10.29）	江定仙 （1912.11.10～）
	高田三郎 （TAKATA，Saburo 1913.12.18～）	聂耳 （1912.12.15～1935.7.17）
	早坂文雄 （HAYASAKA，Humio 1914.8.19～1955.10.15）	马思聪 （1912.～1987）
	伊福部昭 （IFUKUBE，Akira 1914.5.31～）	李焕之 （1919.12～2000.3.19）
	户田邦雄（TODA，Kunio 1915.8.11～）	
	柴田南雄（SHIBATA，Minao 1916.9.29～）	
	石桁眞禮生（ISHIKETA，Mareo 1916.11.26～1996.8.22）	

	小仓朗（OGURA，Roh 1916.1.19～1990.8.26）	
1920 年代	入野義朗 （ILINO，Yoshiro 1921.11.13～1980.6.23）	陈培勋 （1921～）
	团伊玖磨 （DAN，Ikuma 1924.4.7～）	朱践耳 （1922.10.18～）
	别宫貞雄 （BEKKO，Sadao 1922.5.24～）	周文中 （1923.7.28～）
	松下眞一 （MATSUSHITA，Shinichi 1922.10.1～1990.12.25）	桑桐 （1923.1.17～）
	芥川也寸志 （AKUTAGWA，Yasushi 1925.7.12～1989.1.31）	罗忠镕 （1924～）
	松村禎三 （MATSUMURA，Teizo 1929.1.15～）	陈铭志 （1925～2009）
	间宫芳生 （MAMIYA，Micbio 1929.6.29～）	吴祖强 （1927.7～）
	黛敏郎 （MAYUZUMI，Toshiro 1929.2.20～1997.4.10）	黎英海 （1927～）
	矢代秋雄 （YASHIRO，Akio 1929.9.10～1976.4.9）	杜鸣心 （1928.8.19～）
	汤浅譲二 （YUASA Joji 1929.8.12～）	石夫 （1929～）
	间宫芳生（MAMIYA，Michio 1929.6.29～）	许常惠（1929～） 林乐培（1929～）
1930 年代	武满彻 （TAKEMISTU，Toru 1930.10.8～1996.2.10）	吕其明 （1930～）
	光瀬量平 （HIROSE，Ryohei 1930.7.17～）	刘庄 （1932～）
	福岛和夫 （FUKUSHIMA，Kazuo 1930.4.11～）	汪立三 （1933.3～）
	三木稔 （MIKI，Minoru 1930.316～）	辛沪光 （1933～）
	诸井诚 （MOROI，Makoto 1930.12.17～）	秦咏诚 （1933～）
	下山一二三 （SHIMOYAMA，Hifumi 1930.6.21～）	何占豪 （1933.8.29～）
	松平赖晓 （MATSUDAIRA，Yoriaki 1931.3.27～）	王酩 （1934～1997）
	林光 （HAYASHI，Hikaru 1931，10，22～）	金湘 （1935～）
	外山雄三 （TOYAMA，Yuzo 1931.5.10～）	陈刚 （1935～）

	丹波明 (TAMBA, Akira 1932.12.5～)	施万春 (1936～)
	一柳慧 (ICHIYANAGI, Toshi 1933.2.4～)	刘文金 (1937～)
	三善晃 (MIYOSHI, Akira 1933.1.10～)	高为杰 (1938～)
	原嘉寿子 (HSRA, Kazuko 1935.2.10～)	马水龙 (1939年～)
	石井眞木 (YISHI, maki 1936.5.28～)	
	平吉毅州 (HIRAYOSHI, Takekuni 1936.7.10～1998.5.28)	
	小杉武久 (KOSUGI, Takehisa 1938.3.24～)	
	高桥悠治 (TAKAHASHI, Yuji 1938.9.8～)	
	佐藤眞 (SATOH, Shin 1938.8.24～)	
	平義久 (TAIRA, Yoshihisa 1938.6.3～)	
1940年代	野田晖行 (NODA, Teruyuki 1940.6.15～)	施光南 (1940～1990.5.2)
	池边晋一郎 (IKEBE, Shijichiro 1943.9.15～)	奚其名 (1941～)
	三枝成彰 (SAEGUSA, Shigeaki 1942.7.8～)	杨立青 (1942～)
	大前哲 (OHMAE, Satoshi 1943.11.25～)	赵季平 (1945～)
	福士则夫 (FUKUSHI, Norio 1945.2.15～)	赵晓生 (1945～)
	近藤譲 (KONDO, Jo 1947.10.28～)	徐占海 (1945～)
	佐藤聪明 (SATOH, Somei 1947.1.19～)	刘锡金 (1948～)
	北爪道夫 (KITAZUME, Michio 1948.2.12～)	
	平石博一 (HIRAISHI, Hirokazu 1948.1.3～)	
1950年代	松下功 (MATSUSHITA, Isao 1951.11.23～)	陈其刚 (1951～)
	山田泉 (YAMADA, Izumi 1952.7.10～1999.4.10)	瞿小松 (1952～)
	吉松隆 (YOSHIMATSU, Takashi 1953.3.18～)	何训田 (1953～)
	西村朗 (NISHIMURA, Akira 1953.9.8～)	周龙 (1953～)
	野平一郎 (NODAIRA, Ichiro 1953.5.5～)	陈怡 (1953～)

细川俊夫
(HOSOKAWA, Toshio 1955.10.23～)

藤枝守
(FUJIEDA, Mamoru 1955.1.10～)

南聪
(MINAMI, Satoshi 1955.7.17～)

藤枝守
(FUJIDA, Mamoru 1955.1.10～)

青岛广志
(AOSHIMA, Hiroshi 1955.3.31～)

杨青
(1953年～)

朱世瑞
(1954～)

范哲明
(1954～)

陈永华
(1954年～)

盛宗亮
(1955～)

叶小钢（1955～）

唐建平（1955～）

贾达群（1955～）

徐孟东（1955～）

王宁（1955年～）

郭文景（1956～）

陆培（1956～）

房晓敏（1956～）

权吉浩（1956～）

谭盾（1957～）

温德青（1958～）

张旭儒（1959～）

张千一（1959～）

后　　记

沧海桑田，江山如画，“引无数英雄竞折腰”。茫茫学海，其中苦乐自不必评说，但寻一叶智慧方舟，得以修渡圆满之彼岸。古往今来，莘莘学子，著书立传者无计其数，然集大成而传世者却寥寥无几，而修得真知甘于寂寞者不过数人。遥想当年，老子乘牛西去之时，留下传世之道德经五千言，那是何等的洒脱超然，每每想起不禁汗颜自怜；近代弘一大师，以旷世之才，情悲天地心绝红尘，其胸怀与气度为吾辈可望而无人能及。

好在身边有诸位和蔼、亲切、博学、坦荡、诲人不倦、虚怀若谷的专家、导师们，引领着我一路踯躅前行，渡过重重风浪，一步步接近彼岸。使我踌躇而稚嫩的心灵得到慰藉而平静，得以在三年求学的纯净时光里清理自己纷乱的心绪，重新寻找自己未来的人生定位和学术定位。发自内心深处的感激之情，行之以文总显得语轻，言之于口，话到嘴边又咽下……

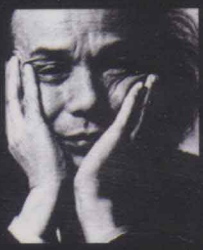
依照惯例，几乎每一篇学位论文的后记中都会道出一些作者家人的名字，这里首先要感谢在我人生旅途上一直相伴左右的我至爱的亲人。曾经，在我年近而立之年、东渡日本留学的一段艰难岁月，母亲代我抚养三岁幼子，让我抛舍儿女情长、精进学业；曾经，在我年近不惑之年，抱着人生最后一搏的执念，在上音读博的日日夜夜，儿子天性敦厚、形愚而内智，假以青春叛逆的勇气和痴顽，“疏远”我对他的牵挂，迫使我将无处释放的母爱之动能转化为自我修炼再修炼的无穷力量；同时，这一切生活上的、工作上的重重负担都一并落在了丈夫的肩上，是他无私的

爱支撑着我在学术之路上继续前行……。当然，更要感谢的是我的导师樊祖荫教授三年来严师慈父式的谆谆教诲，从框架结构到遣词造句，逐文逐字的修改让我受益终生，恩师难忘！

也似乎是约定俗成，每一位学子都在欣慰“厚厚的答卷”如期提交的同时，定要感怀一番写作过程的艰辛，而笔者还要在此对虽已渐远去却还萦绕耳畔的“读书声”道出一份沉甸甸的眷恋。作为一篇技术理论的学术论文，严密的逻辑甚至犀利而近乎冷酷的理性是文章行文体例的需要。然而因写作时涉及的许多资料关系到一些人物、事件，自然免不了引发出时间的记忆：春日里，上海汾阳路上的梧桐叶泛着油绿绿的光晕；冬天的某个早晨照进第一琴房宿舍楼的一抹晨光；洋溢在同学们清纯笑颜上的问候，一幕幕场景、一缕缕思绪时而浸润笔端而难以抑制涌动的情愫的蔓延，而这一切真实而坦白的性情之笔却承载了一段难忘的“上音”时光。

2008 年 5 月 9 日上音博士生宿舍楼 1－303 室

2011 年 6 月 21 日修改于中央音乐学院音乐学研究所



武满彻和声技法研究

A STUDY OF TAKEMITSU' HARMONIC TECHNIQUES

责任编辑：邢媛媛
封面设计：小予工作室

ISBN 978-7-81096-412-8
9 787810 964128 >

定价：29.00元